الميثاق والمسألة الثقافية

سامي احمد الموصلي

مما لاشك فيه ان نظرة الحزب بما تتصف به من حيوية وعمق الى المسائل القومية والسياسة وفي تحليله للمجتمع العربي بما يحمل من تناقضات وسمات تخلف، ومن ثم في طرحه للمجتمع العربي الثوري المطلوب المجتمع الاشتراكي الديمقراطي الموحد ، تنعكس على المسائل الجمالية والفنية التي يطرحها الحزب ، فهناك ارتباط ووحدة في النظر الى الامور وكما ان الحزب حزب ثوري فان نظرته الى كافة المجالات الثقافية هي نظرة ثورية نقدية تسعى لتقييم المجتمع العربي ونقده ضمن الاطر الثورية العربية ، وكما ان الحزب حدد في الميثاق الوطني منهاج العمل في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها كذلك كان نصيب الثقافة والفنون فيه وسنتعرف من خلال هذا المقال عن سمات هذه النظرة للاداب والفنون كما طرحها الميثاق ومميزات هذه النظرة .

لقد اكد الميثاق في مجال الثقافة والفنون والاعلام على ان هذه الامور انما تقيم باعتبارها من ارقى ثمار الحضارة الانسانية ومن اكثر المسائل التي ابتكرها الانسان قوة وتأثيرا في التعبير عن اوضاعه الاجتماعية وعن مشاعره ومطامحه وتطلعاته اي ان الميثاق ينظر الى الثقافة والفنون والاعلام نظرة حضارية وثمرة من ثمار الحضارة الانسانية ، ومن هذا كان وضع الثقافة في الميثاق من باب الاهتمام الجدي فيها وطرحها طرحا لابد منه لتكامل عملية الثورة . كما ان الميثاق اعتبر الثقافة وسيلة قوية للتعبير عن اوضاع الانسان الاجتماعية اي انه يقرر بان الثقافة انما هي انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ومن ثم انعكاس للطموحات الانسانية التي يحلم بها الانسان عبر اشعاره وفنونه ومن خلال الفهم الواقعي للثقافة ينطلق الميثاق الى التأكيد على مرحلية الثقافة كانعكاس مرحلي للاوضاع الاجتماعية والسياسية (ولقد كان لكل مرحلة من مراحل تطور الانسان ثقافتها واعلامها وفنونها الخاصة بحكم الارتباط الجدلي بين هذه الفروع وبين النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) على ان الميثاق يفرق بين الانعكاس الميكانيكي الذي يخلو من الابداع الفني وبين الانعكاس الحيوي الذي يعتمد الابداع ولهذا اعتبر الارتباط بين الثقافة والفنون وبين الواقع المادي ارتباطا جدليا حيا كما انه اكد في فقرة اخرى وفي مجال ارتباط الثقافة بالجماهير على حيوية هذه الرابطة (وهي اي الثقافة الثورية . ترتبط ارتباطا حيا بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها)

من هنا نرى ان نظرية الانعكاس التي يطرحها الميثاق في هذا المجال انما هي نظرية حية غنية وانعكاس جمالي لا انعكاس علمي ، ان الانعكاس العلمي يقدم صورة مجردة وسطحية عن العالم في حين ان الانعكاس الجمالي يصور الواقع بالنفوذ اليه عن طريق تخليه وفي الحين الذي يقيم الانعكاس العلمي مبعدة بين الانسان والواقع او كما يعبر جورج لوكاش يسلخ الصبغة الانسانية عن موضوعه ، فان الانعكاس الجمالي يربط التخيل الانساني في الواقع المشخص وهو (يضفي الصبغة الانسانية على موضوعه) .

ومن خلال اقرار واقع الانعكاس على الادب والثقافة يقرر الميثاق انه (من الطبيعي والمشروع ان تكون للنظام الثوري الجديد ثقافته واعلامه وفنونه التي تعبر عن مبادئه واوضاعه وعن تطلعاته ومطامحه اي انه من خلال التسليم بمبدأ الانعكاس ومرحلية الثقافة ضمن الواقع المادي يأتي الاقرار بمشروعية ان يكون للنظام الثوري

انعكاساته وطموحاته الثقافية والفنية واساليبه الخاصة به باعتباره نظاما جديدا تبع نظاما قديما على ان الميثاق لا يفترض خلق الثقافة الخاصة بالنظام الثوري الجديد فجأة وبدون مقدمات بل على العكس انه يؤكد ان الثقافة الثورية انما تنشأ في المجتمع القديم وتناضل للتعبير عن نفسها ولاحتلال مواقع التأثير بين الجماهير، اي ان الميثاق يعتبر ان الثقافة الثورية انما هي ثقافة تنشأ في فترة النضال السلبي، انها ثقافة مناضلة توجد في المجتمع القديم لكي تنتقد ذلك المجتمع وتأخذ مكانها النقدي ضمن ثقافاته الرجعية، ان للثقافة الثورية نضالا سلبيا كما ان للسياسة الثورية نضالا سلبيا قبل الثورة، ومثلما أن للسياسة الثورية نضالا ايجابيا بعد الثورة كذلك للثقافة والادب الثوري نضال ايجابي بعد الثورة حيث انه عندما ينهار المجتمع القديم، وتصل الثورة الى السلطة تطرح امام الثقافة مهمة تكريس انتصار الثورة الحاسم والشامل على ثقافة المجتمع القديم ومن ثم توضح سمات الطريق امام الثقافة الثورية في المجتمع الجديد، حيث انه ليس من الممكن قيام ثقافة جديدة ثورية من عدم تكريس انتصار الثورة في مجالها ولهذا فان العلاقة بين الثقافة والمجتمع القديم ومجتمع الثورة الجديد تكون علاقة جدلية ذات مظهرين كما يحددها الميثاق :

الاول : هو الارتباط الحي والواعي وذو النظرة التاريخية التطورية العميقة بالتراث .

والثاني : هو الطموح الى تكوين اعلام وثقافة وفنون جديدة تعبر تعبيرا كاملا عن اوضاع المجتمع الجديد وحاجاته ومشاعره وتطلعاته .

ان ان الميثاق يعتمد على التراث والارتباط الحي والواعي به وادراكه الادراك السليم كنقطة انطلاق لقيام الثقافة الثورية التي تساير المجتمع الجديد الثوري وبالتالي تعكس هذا المجتمع الجديد وقيمه واساليبه وطموحاته الجماهيرية .

ان الميثاق حينما يؤكد على احترام التراث والانطلاق منه لخلق الثقافة الثورية الجديدة، انما يؤكد على التواصل القائم بين الماضي والحاضر والمستقبل وعلى ان حركة التاريخ متصلة وان الحيوية هي المبدأ الذي يوحد هذه الحركة ويدمج زماناتها مع بعض وهذا ما اكده الدكتور الياس فرح في محاضرته عن الادب حيث قال « لابد من فهم التناقض بين التراث والمستقبل، فالماضي ليس مرحلة انتهت، الماضي عبارة عن حقيقة كامنة في الحاضر » .

وسنأتي الى بيان اهمية التراث للنظرة الثورية للثقافة بعد قليل، بعد هذه التقريرات والتأكيدات النظرية التي طرحها الميثاق يأتي الى تحديد الاطارات والمهمات التي تشترطها المرحلة الراهنة مرحلة بناء المجتمع الثوري الديمقراطي الوحدوي وصولا الى الاشتراكية، أي أن الميثاق بعد ان تعرض الى المقدمات النظرية للمسألة الثقافية والادبية اخذ يحدد مهمات وسمات هذه المسألة في مرحلة الثورة الجديدة وفي مرحلة المجتمع الجديد ويمكن وضعها ضمن نقاط :

١ ـ اكد الميثاق على المنطلق القومي الديمقراطي الاشتراكي للثقافة المتفاعل مع الثقافة الانسانية عامة والثقافة التقدمية خاصة .

٢ ـ اكد الميثاق على الارتباط الحي للثقافة الثورية بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها .

٣ ـ اكد الميثاق على الحرية في اختيار اشكال التعبير واساليبه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع وعدم التقولب ضمن اطر محددة مفروضة على الثقافة من الخارج .

٤ ـ اكد الميثاق على النضال الحازم ضد الثقافات اللاثورية والنظريات والتيارات والاساليب التي تروج للطائفية والشوفينية والعنصرية .... الخ .

٥ ـ اكد الميثاق على مسألة التراث العربي وضرورة تفاعل الثقافة الثورية الجديدة معه والاهتمام بنشره بين الجماهير وفي العالم **وكذلك اكد على الاهتمام بالتراث الانساني لحضارة وادي الرافدين وبالتراث الكردي وبالخصائص الفولكورية لجميع القوميات والاقليات في القطر .**

اما مضامين واسباب هذه الاطارات والمهمات فيمكن تفصيلها على الشكل التالي :

(١) ان معنى **ان تنطلق الثقافة الثورية الجديدة وادابها وفنونها واعلامها من النظرة القومية الديمقراطية الاشتراكية المتفاعلة مع الثقافة الانسانية عامة والتقدمية خاصة، انما يمكن تحديده من خلال فهم المنطلق القومي الديمقراطي الاشتراكي للحزب والنظرية الثورية، ان معنى القومية الذي يفهمه الحزب انما يكمن في انها تنظر الى الواقع العربي والامة العربية ككل حيوي موحد لا كاجزاء منفصلة، وكل معالجة تعتمدها انما هي** المعالجة من خلال مسلمة بديهية **(وحدة الامة العربية)** .

ومما لا شك فيه ان **الوحدة العربية هي الهدف الاساسي للقومية العربية وان الفكرة القومية التي يدعو اليها الحزب هي ارادة الشعب العربي بان يتحرر ويتوحد وان مضمون القومية العربية الواقعي الثوري هو تحديدها**

بانها الوحدة والحرية والاشتراكية وان الذين يسلمون بالقومية العربية وينكرون الوحدة العربية يناقضون انفسهم من خلال هذه الترابطات بين القومية والوحدة والاشتراكية والحرية نفهم معنى المنطلق القومي للثقافة الثورية والادب الثوري كما يحدده الميثاق ، ان المعالجة القومية غير القطرية او الاقليمية للمسائل العربية على مستوى الادب والفن والاعلام هو معنى المنطلق القومي الذي رسمه الميثاق وفي الحقيقية فان هناك معاني اكثر واغنى في هذا المنطلق ، حيث ان ضمن المفاهيم القومية يدخل التراث العربي وخاصة اللغة العربية ، وبالتالي فان القومية التي يصفها الميثاق للثقافة الثورية انما هي القومية العربية ، ومن هنا يكون الدور الايجابي للغة العربية والشعر العربي والتراث العربي ككل وسنبحثه في التفاعل مع التراث ، وهكذا نرى ان معنى المنطلق القومي انما هو المنطلق الذي يؤكد على الاهداف الثلاثة التي هي مضمون القومية العربية والتي هي ارادة الشعب العربي في الوحدة والتحرر والاشتراكية . فدور الثقافة والادب انما هو التعبير عن طموحات الشعب العربي ضمن هذه الاهداف القومية وعن نضالات الشعب العربي وممارسته الثورية وانجازاته في هذا الطريق الطويل ومما لاشك فيه ان صفة القومية تشمل او تدخل ضمن اطارها البعد الديمقراطي والاشتراكي والوحدوي حيث كما بينا ان الحزب يفهم القومية ضمن هذه الاهداف وضمن التصور الذي يضع الامة العربية امامه وقبل كل شيء .

ان الميثاق يحدد للمثقف العربي والاديب العربي نقطة انطلاق نابعة من مصيرية المعركة العربية ضد اعداء الثورة العربية وبالتالي فهو يطالب المثقف والاديب بان يرتفع الى مستوى المسؤولية الحقيقي ، مستوى المعاناة الحقيقية لنضالات الشعب ومشاركته لأمال الأمة . ان الميثاق يطلب من الاديب والمثقف ان يكون متجاوزا لنفسه والارتباط بقضية اكبر منه كانسان فرد اكبر من الامه الشخصية وطموحاته الذاتية ، انه يطلب من الاديب ان يعيش عصره ومعاناة شعبه وممارسات الثورة لا ان ينكفيء على نفسه ، انه يضع الاديب والمثقف بمستوى السياسي والقائد الطليعي ، ولهذا فان الحزب بنفس الوقت يرفض الانطواءات الذاتية والفهم الفردي للادب والفن وان يعيش الفنان في عالمه الخاص معزولا عن الجماهير وقد اكد الدكتور الياس فرح ذلك بقوله « فنحن لا نستطيع ان نتجاهل اننا ننطلق من كوننا بعثيين نريد تغيير الواقع ولا يمكن ان ينطلق كل واحد مما فهمه عن الادب والفن وبالتالي يعيش كل فرد عالمه الخاص » .

اما بالنسبة للمنطلق الديمقراطي فان ما يعنيه اضافة لما تقدم بأن تكون الثقافة والادب في متناول الجماهير الشعبية معبرا عن مصالحها وامالها والامها حيث انه من الممكن أن يكون المنطلق قوميا غير ديمقراطي - طبعا خارج فهم الحزب فقط - اي ان يكون الادب والثقافة معبرين عن واقع قومية الطبقات الديكتاتورية والتي تذهب الى العنصرية والاستغلال لابناء الشعب الكادح ولهذا كانت الصفة الديمقراطية لازمة للنظرة القومية لتميزها عن المنطلق القومي الديكتاتوري غير الديمقراطي ، وهكذا تكون الديمقراطية هي الصفة الشعبية التي على الثقافة والادب الثوريين ان يتصفا بها ، اما بالنسبة للاشتراكية فانها صفة اخرى تميز المنطلق القومي الاشتراكي عن المنطلق القومي الديمقراطي غير الاشتراكي والذي قد يكون معبرا عن مصالح البرجوازية الوطنية ويقف عند حدود مهام التحرر الوطني ، وهذا ما يرفضه الحزب في الميثاق ، ان الثقافة الثورية والادب الثوري انما يطرحان قضية الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين الى جانب قضية القومية والديمقراطية لان الاشتراكية اصبحت سمة العصر وهوية التقدمية . ويجب ملاحظة ان الحزب لا يفصل بين مضمون القومية والتي حدد محتواها بالوحدة والحرية والاشتراكية وبين اي هدف من هذه الاهداف وانما ذكرناها مجزأة للتوضيح . اما التفاعل بين الثقافة القومية الديمقراطية الاشتراكية وبين الثقافة الانسانية عامة والتقدمية خاصة فان سبب تأكيد الميثاق عليه انما يعود الى الفهم الحقيقي لوحدة الثقافة الانسانية وعدم امكانية فصل جزء منها عن الاخر بل الاعتماد عليها وعدم رفضها رفضا قاطعا وحذرا من الوقوع بما وقع به الاتحاد السوفيتي في الفترة الستالينية حينما انيطت مهمة تطهير الحياة الثقافية السوفيتية من شائبة اي تأثير غربي (بجد انوف) معاون ستالين والتي جعلت الثقافة الروسية منعزلة عزلا تاما عن الفكر الغربي مما جعلها تنحط في تلك الفترة الى ادنى المستويات في جميع المجالات . لقد كان بجد انوف يعتقد ويلح على معارضة اي ادعاء يذهب الى القول بانه هناك روابط تشد الماركسية الى الفلسفة الغربية واخذ يؤكد على ان ماركس وانجلز اسسا فلسفة جديدة تختلف بالكيف عن جميع المذاهب السابقة مهما كانت هذه المذاهب تقدمية . ان ادراك الميثاق لهذه الحقائق ولوحدة الحركة الفكرية الانسانية وعدم امكان الاعتماد على الخلق من عدم وعدم الاعتراف بالبديهيات والمنطلقات الفكرية كقواعد للاتجاه الى تطوير الثقافة الانسانية في المرحلة الثورية هو الذي جعل الميثاق يؤكد على تفاعل الثقافة الثورية القوميةالديمقراطية الاشتراكية بالثقافة الانسانية عامة والتقدمية خاصة .

(٢) اما بالنسبة لتأكيد الميثاق على ضرورة ارتباط الثقافة الثورية وادابها بالجماهير ارتباطا حيا وبمصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها ، فان الميثاق هنا ينطلق من شعبية الثورة الى شعبية الادب والثقافة ومسألة ان ارتباط الثقافة الثورية بالجماهير هو ارتباط ثوري معبرة ومكرسة للانتصار الثوري فانها بالتالي تتعامل مع

الجماهير التي هي قاعدة الثورة ومصيرها ، ان ضرورة الارتباط الثوري مع الجماهير هي في نفس المستوى سواء على الصعيد السياسي او الثقافي او الادبي بشكل خاص. ان تكريس انتصار الثورة هو تكريس انتصار الجماهير وبالتالي يجب ان يتوجه هذا التكريس الى صاحبة المصلحة الحقيقية في الانتصار الثوري الا وهي الجماهير . ان ارتباط الثقافة الثورية بالجماهير هو ارتباط ثوري حي يعكس اهمية الثقافة الثورية اولا ودورها الحقيقي في تعميق معاني الثورة لدى الجماهير ثانيا على انه قد طرح ضمن هذا التصور مسألة الانحدار الى مستوى الجماهير او مطالبة الجماهير بالصعود الى مستوى الثقافة وفي الحقيقة ان هذه القضية تقع ضمن امكانيات الاديب والمثقف نفسه لا ضمن محاججات تصورية نظرية ، ان الاديب يستطيع ان يكتب شعرا بمستوى الجماهير مع المحافظة على المستوى الفني المطلوب ، وهذا ما فعله يكوفسكي مثلا وناظم حكمت . اما القضية الاخرى التي قد تثار ضمن هذه العلاقة والارتباط في مسألة السطحية والمباشرة التي قد ينحدر اليها الادب والثقافة في ارتباطهما الضروري بالجماهير ، فالحقيقة ان القضية هي قضية الارتباط الحيوي والارتباط الميكانيكي ، فقد يأتي شاعر وينظم اهداف الحزب في قصيدة ويعدد صيغ التنظيم الحزبي وشروط الانضباط او يشرح اهداف الطبقات الكادحة في الثورة ضمن نظم شعري ويدعي ان هذا ضروري للتعبير عن طموحات الجماهير ، وفي الحقيقة فان الميثاق عالج هذه المسألة في النقطة التالية رابطا اياها بالعبارة الماضية وهي :

(٣) الحرص على احترام حرية اختيار اشكال التعبير واساليبه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع ا يان الميثاق جعل مسألة الارتباط الحيوي بالجماهير مسألة تخضع للاعتبارات الفنية والمقاييس الجمالية التي يشترطها النص الادبي والفني فهو في الوقت الذي يؤكد فيه على اهمية الارتباط الحي بالجماهير ومصالحها وطموحاتها فانه يؤكد ذلك مع الحرص على مستوى النص الادبي والفني ، ان هذه الصيغة تستدعي التقييم الجدي لما جاء به الميثاق من موقف نقدي يضع الاعتبارات الفنية والتعبيرية بموازاة الاعتبارات المضمونية في النص . فلسنا نريد شعرا طبقيا أو قصة طبقية تقف عند حدود شرح صراع الطبقات ومصالح الطبقات وانما المطلوب شعرا طبقيا وقوميا وقصة ثورية عبر شكل فني ناضج يكون فيه احترام الشكل في المقدمة ومع اهمية المضمون ، ومن هنا تنطرح مسائل عديدة من ضمنها العلاقة الحقيقية بين الشكل والمضمون وهل ثمة شكل تقدمي ومضمون رجعي والعكس بالعكس ام ان الشكل التقدمي يرتبط بالمضمون التقدمي وهكذا وفي الحقيقة ان هذه المسألة تعود الى ارادة الاديب نفسه والى انتمائه قبل كل شيء والى اصالته وقيمته كأديب ثوري والميثاق حينما حدد المقاييس الثورية للثقافة واعطاها المضامين التقدمية تلك فانه يعتبر زيادة في الايضاح القول بان المضمون التقدمي هذا انما يعتبر ضمن اشكال فنية حرص الميثاق على ان لا يتجاوز المضمون ابداعاتها ، ومن هنا فان الميثاق على ما يظهر يؤكد ان التقدمية انما هي صفة للمضمون ، لهذا حدد هذا المضمون الثوري ، اما الشكل فقد تركه للخيار بما يضمن لعملية الابداع النضج وبهذا يمكن القول ان المضمون هو الذي يخضع للتقدمية والرجعية في حين ان الشكل انما يخضع للمقاييس الجمالية التي لا تتعامل مع المضمون الاكحاو له وحامل ، ان الشكل ينقل التجربة الشعرية والادبية سواء كان المضمون رجعيا ام تقدميا وهذا ما جاء به الميثاق .

(٤) بعد ان حدد الميثاق في الفقرات الماضية نقطة انطلاق الثقافة الثورية الجديدة ومهماتها وسماتها وطريقة ارتباطها بالجماهير ومسألة حرية الاشكال الفنية التي تنقل المضمون الثوري لهذه الثقافة انتقل الى تحديد الثقافات اللاثورية ضمن مضامينها ومواضيعها التي تبحث فيها فحددها بكونها جميع الافكار والنظريات والتيارات والاساليب التي تروج للطائفية والشوفينية والعنصرية والشعوبية والاقليمية وروح الانهزام والليبرالية وتخدم الامبرياليين من اقطاعيين وبرجوازيين وكل اعداء الثورة وما يتفرع عنها وما تعززه في كل مرحلة وتنقية المؤسسات الاعلامية والثقافية والفنية منها من العناصر التي تؤمن بها وتروج لها باشكال مباشرة وغير مباشرة .

ان هذا التحديد للثقافة اللاثورية نابع من فهم الميثاق لمهمات الثورة العربية والتي سبق شرحها في النقطة الاولى حيث ان الميثاق اكد على القومية والديمقراطية والاشتراكية كما اكد على الارتباط الحي بالتراث والجماهير وبمصالح الجماهير ومن هنا كان فرز الثقافات اللاثورية وعلى اساس من تحديد سمات الثقافة الثورية نفسها . ان الطائفية والشوفينية والعنصرية والشعوبية والاقليمية كلها ضد المبدأ القومي الديمقراطي الاشتراكي انها ثقافات وافكار واساليب تخدم اعداء الثورة والجماهير انها اتجاهات ومضامين تكرس القطرية والديكتاتورية وعدم الارتباط بالتراث وتسعى الى استعباد الجماهير واستغلالها ولا تعترف بالصراع الطبقي والقومي ولا بمصالح الجماهير وحريتها ... الخ من المضامين الثورية لكل هذا حث الميثاق على محاربتها والوقوف بوجهها بأي شكل ظهرت لانها تخدم مصالح الطبقات الرجعية والبرجوازية المرتبطة بمصالح الاستعمار .

(٥) اما بالنسبة للعلاقة مع التراث العربي فان

تأكيد الميثاق جاء منبعثا من حقيقة ايديولوجية حزب البعث العربي الاشتراكي ومن حقيقة الواقع القومي الموحد للشعب العربي ، ان للتراث اهمية جد كبيرة لدى الحزب وفي نشرياته ويؤكد عليها ، ويعتبر ان القيمة الحضارية للانسان العربي نابعة من تراثه الماضي وحضارته ومتعاملة مع واقع العصر كما ان الحزب اكد اكثر من مرة على ان الماضي حي في الحاضر وان التاريخ الانساني والقومي انما هو وحدة واحدة وبالتالي فان لخصوصية تراثنا القومي اثرها على تشكل الانسان العربي المعاصر . وقد اكد الدكتور الياس فرح على التعامل بالتراث واثره في وضع الاديب الحقيقي فقال :

(الاديب الحقيقي ادبه احساس لمعاناة حقيقية صادقة ليس مع ذاته فقط بل مع الحقيقة ، وهي الصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل في حياة الامة) .

كما اكد على ضرورة فهم التناقض بين التراث والمستقبل وان الماضي ليس مرحلة انتهت بل هو حقيقة كامنة في الحاضر ، وفي الحقيقة ان الحزب اكد في اكثر من مجال على اهمية التراث لتشكيل الثقافة العربية الثورية المعاصرة وفي تشكيل الانسان العربي الجديد

اما حدود العلاقة مع التراث فيحددها الحزب مبينا اهمية هذه الحدود والتعامل معها ومن خلالها مع التراث الانساني والعربي (ان الثقافة الثورية لا يمكن ان تأتي بواسطة الانتماء الانعزالي للتراث الفكري المحلي كما انها لا تأتي ايضا بواسطة الانتماء الى التيارات الفكرية خارج نطاق الوطن او الامة مع نكران اهمية فكرة الامة الموجودة تاريخها وواقعيا بل انها تأتي عبر التزاوج والارتباط المتفاعل بين فكرة الامة والفكر العالمي وبذلك فقط توجد الثقافة الثورية التي في داخلها فقط تولد النظرية الثورية (ص ٨ الحزب القائد في النظرية والتطبيق) ، من هذا المنطلق جاء تأكيد الميثاق على التراث العربي وفي الحقيقة ان الاهتمام بالتراث هو المقياس لبقاء الاحساس العربي والانتماء القومي هو المسيطر حيث ان من مبادىء القومية هي الاهتمام بالتراث والتراث جزء من تجسيد القومية نفسها . على ان الميثاق لم ينس واقع الشعب العربي في العراق وتشكيلاته القومية والاقليات فأكد على الاهتمام بهذه الثقافات وتراثها لانها جزء موحد ومقوي للاواصر بين الشعب العربي والكردي والاقليات الاخرى .

هذه هي السمات الرئيسية للثقافة الثورية كما يطرحها ويحددها الميثاق .

مونترلان ...

الكلمة الجارحة في تاريخ الادب الفرنسي

عبد الحميد المحلوجي

.. واخيرا مات مونتــرلان . اغتال حياتــه برصاصة ...

وبهذه النهاية الفاجعة شمتت المرأة في كل مكان ، ولكنه بمعزل عن هذه الشماتة أضحى جزءاً من تـراث باريس كبرج ايفل .

لقد كان اديبا لامعا ، ومفكرا موهوبا ، وكـان ذا كلمة جارحة استطاع بها أن يخدش جميع المواضعات الاجتماعية التى حسبتها اوربا مضمونا حضـاريا في واقعها الراهن .

مونترلان هذا الدراكيولا المرعب يحملك قبـل أن تقرأه ــ وبتأثير دعاوة رخيصة كاذبة ــ على ان تكرهـه وتبصق على محاولاته ورواياته ومسرحياته وقصائده .. ويحملك بعد أن تقرأه بتدبر على أن تسجد له اعجابا .

مونترلان هذا الذي لم يسجـن قلمه في خدمــة قضية دينية أو فلسفية معينة .. استطاع ، بتوفيـق كبير ، أن يستولى على أعدل الاحكام في نتاجه الادبى .. حتى اضطر جلبير سيغو أن يضعه في معسكر فلوبــير وأناتول فرانس واندريه جيد وفرنسوا مورياك ..

وهو رغم تطلعه الى ألا تكون له علاقة بالزمن الذى يعيش فيه (كما يؤكد الناقد الانكليزى فردريك ليوملي في كتابه : اتجاهات الدراما في القرن العشرين) استطاع أن يدخل قفص الأدب التقليدي بجدارة . هذا ما قالـه بيير دي بواديفر الذي حدد عالمية مونتـرلان بكلمــة تجريدية : لا توجد غائية في التاريخ البشرى ، بل أقدار نفوسنا في المجازفة الغامضة التي تقذفنا الى العالم .. الى السماء ، أو الى صمت الفضاءات اللامتناهية .

لقد نقش مونترلان الفضاء وشيد أشكالا نقية في قلب الظلمات . وهذه اللغـة وراء كـل سيكلوجيــة للكتابة تجيب الصمت وتنتزعنا من الليل .

ان فتنة أصلية تسيطر على صنيع مونترلان : يمكن للعالم ان يكون محجوزا ، ويمكن ان يكون مطرودا . هذا هو الوضع البشرى ، وهذه هى حريتنا .

لقد ورث مونترلان كلاسيكية التقاليد الفرنسية الى جانب بلاغة أساتذة اللغة الفرنسية وفصاحتهم ، بل استطاع ان يبعث الحياة في تقاليد اعتبرها النقاد ضائعة منذ زمن بعيد .

كتب مونترلان في احدى المناسبات : يجب على المرء ان يكتب كما لو انه كان مفهوما ، كما لو انه كان محبوبا ، وكما لو أنه كان ميتا .

مونترلان قمة في تاريخ الادب الفرنسى . ولهذا الحكم اكثر من شهادة : أجرت الجريدة الفرنسية كاريفور Carrefour استفتاء بين قرائها كانت نتيجته ان مونترلان سوف يأتي في مقدمة الكتاب الذين يقرأ لهم الشعب الفرنسى عام ٢٠٠٠ . وأستفتاء آخر أجرته المجلة الادبية الاسبوعية آرتس Arts عن اشهر عشرة فرنسيين معاصرين سوف تمجدهم الاجيال القادمة بعد قرن من الزمان ، فكان مونترلان فى ذروة المختارين .

* * *

ولد هنري دي مونترلان Henri de Montherlant في باريس ضحى اليوم الحادي والعشرين من نيسان عام ١٨٩٦ بين اسرة متوسطة . وهو من ناحية الام أحد أحفاد الكونت دي ريانسى (من قادة الحزب الشرعي في القرن التاسع عشر) وكان يشغل مركزأ هاما في أحدى شركات التأمين ضد الحريق .

وكان هنري وحيد أبويه ، وهذا ما جعله هدفا لرعاية خاصة ، وتربية ذات أبعاد محدودة .. عجلت بنبوغه مبكرا . ففي الثامنة من عمره (أي في سنة ١٩٠٤) كتب قصة مستوحاة من تراث العصور الوسطى ، ومقالات تتضمن حوارا مسرحيا يبشر بمولد كاتب مسرحى من الطراز الاول .

ومع سنة ١٩٠٥ بدأ رحلته الى خارج فرنسا ، فتمرس خلالها بالعمل الادبي ، يدعمه فى ذلك ذكاء فطرى وتفتح للحياة منقطع النظير . وفى سنة ١٩١٠ أخذ يتدرب على مصارعة الثيران باشراف اساتذة اسبانيين ، ثم تأصلت هذه الهواية الدموية في نفسه ، وعشقها أيما عشق رغم شعوره بقلق المصارع حين ينزل الى حلبة الصراع معرضا نفسه للنطحة القاتلة . ثم التحق بمدرسة سان كروا التى كان لها اعمق الاثر في حياته . فقد تعمق هناك في دراسة الفلسفة ، وقام بتكوين جمعية سرية أصبح اعضاؤها من الطلبة ، بتوجيهه ، لا يؤمنون بجدوى الميتافيزيقا ، وينكرون على الدين سيطرته وتسلطه ، ويقفون ضد التعصب المذهبي الاعمى . وقد سبب نشاطه فى هذه الجمعية طرده من المدرسة بقرار من ادارتها .

وفي سنة ١٩١١ ، وبعد عودته من افريقيا ، وللمرة الاولى منذ هذه العودة .. كان يسير في شوارع پاريس بلا معطف وبلا قبعة . وهو هنا يقول : ان المرء حين يتحرر من هذه الملابس التى تكسبه احترام الناس ، يدخل حياة جديدة كأمرأة تقصر شعرها ، فتتخذ نوعا جديدا من الانوثة» . فهو عريق النسب ، من الطبقة التى حافظت على طابعها الارستقراطي في ترف العيش وأناقة التفكير والتعبير والتصرف المشوب بالاستهتار وطلب المتعة المعنوية والمادية في جو خاص تسوده حرية لا تقرها المباديء الخلقية ولا تألفها الجماهير .

انه احس بوحدة قاتلة تخنقه ، فحاول أن يسري عن نفسه منغمسا فى ملذاته . وعاش حياة لاهية : يغازل النساء ، كل النساء ، دون ان يتعلق بواحدة منهن . ولم يكن هذا المجون من طبعه ، ولكنه كان ينشد النسيان .. نسيان آلامه ووحدته ، والهروب من واقع حياة تكاد تكون فارغة من كل مضمون .

وقد دفعه الفراغ النفسى الذي عاناه حتى سنة ١٩١٢ الى هوايات جديدة ، فقد استهواه الرسم ، واستأجر مرسما في حي مونت برناس ، وسرعان ما أصبح ــ بفضل جاذبيته الشخصية ــ ملتقى عدد من «الموديلات» الايطاليات الفاتنات عكف على رسمهن بشغف بالغ . وقد اعترف مونترلان أنه كان يعاني ــ في هذه الفترة من حياته الفنية ــ من شعور جارح بالوحدة المفزعة ، حتى قال : كانت حياتي كلها عبارة عن صدام يائس بين نفسى وبين جلادين لا وجود لهم .

وحين اندلعت الحرب العالمية الاولى في سنة ١٩١٤ عزم على خوض غمارها ، ولكن امه المريضة أجهزت على عزيمته . وعندئذ كتب مسرحيته «المنفي» L'Exile وفرغ من كتابتها خلال اسبوعين ، ولكنها عامئذ لم تمثل ولم تطبع ، وهي عبارة عن قصة شاب يريد ان ينضم الى الجيش ليلحق بصديق له ، الا ان امه تحول بينه وبين تنفيذ هذه الرغبة ، فيتألم ويشعر بالضيق والملل . وعندما تسمح له الام بتحقيق ما يريد يكون صديقه قد عاد من الجبهة .. الا ان هذا لا يصرفه عن عزمه فيلتحق بالجيش التماسا للخبرة التى سبق ان أكتسبها صديقه .

وقد علمت ان هذه المسرحية موضوعة الآن تحت الترجمة العربية التى نهض بها الاستاذ أبو بكر محمد بكر لتظهر فى روائع المسرحيات العالمية التى تصدر في القاهرة . وانا اغتنم هذه المناسبة ، في معرض الكلام على مسرحية المنفي ، لاسلط دفقه من ضوء على مسرح مونترلان .

ان اول صفة تميز مونترلان هي الصدق مع النفس ، فقد أعلن : لقد قلت في مسرحي بصوت عال تلك الاسرار التى لا يقولها الانسان الا همسا .

وهو – بعد ذلك – الوارث الطبيعي للمسرح الاغريقي بما فيه من اصالة وعمق ، ولمسرح راسين Racine بما فيه من صدق انساني وشاعرية محببة .

ولمسرحه ، في مواجهة النقد داخل فرنسا ، موقفان متناقضان : اعجاب عاطفي ورفض تام . ولكن الكلمة العادلة فى هذا الموضوع من الممكن التماسها في قول المخرج الفرنسى لويس جوفيه : ان مونترلان اعظم موهبة في فن الخلق المسرحي المعاصر .

وهناك شهادات اخرى مؤيدة . منها قول جورج لرمينييه : مونترلان هو ضمير المسرح الادبى الصالح .. خضع لجمالية ارسطاطالية سبق أن خضع لها التأليف ونسق الكتابة الدرامى .

واذا كانت اعمال مونترلان عند اريك بنتلى تمثل فنا مسرحيا ناضجا ، فان عبقرية مونترلان عند جون جاستر : عبقرية حقيقية في الكتابة المسرحية يمكن اكتشافها بعد سنة ١٩٤٠ .

اما الناقد جاك جيشارنو (استاذ الادب الفرنسى في جامعة ييل الامريكية) فقد صرح : ان جميع مسرحيات مونترلان تخلو من أى طابع ميتافيزيقي .. أى أن القوى الغيبية لا تتدخل في احداثها ، وليس لها تأثير على مصير الابطال فيما عدا منظرين فى مسرحيتى «الملكة الميتة» و «دون جوان» . ومسرحه ، بلا ريب ، تعبير عن الصراع بين الانسان ونفسه .

انه في مسرحية «الحب الآثم» (التى قدمت على مسرح المادلين) وضع هوة سحيقة تفصل بين المرء وبين ما يتصوره عن نفسه أو بين ما يأتيه من أفعال . وفي مسرحية «المسافرون المنبوذون» فضح اكثر ما ينطوى عليه من متناقضات . اما مسرحية «العزّاب» فأنها – كما قال بيير – هنرى سيمون – تستعيد التصوير النقدى للعائلة الارستقراطية أو البرجوازية في سياق كلام معصرن . فالبطل «كوانتريه» يرضى بفساده ، ويتوصل الى املاق يبعد مائة ميل عن املاق القديس . ولا شك ان مونترلان وضع في شخصية كوانتريه كثيراً من شخصيته .

ومونترلان ، بعد وفاة أبيه (سنة ١٩١٧) وامه (سنة ١٩١٨) أنخرط فى الجيش الفرنسى ليس بدافع من وطنية او رغبة في مغامرة ، بل لنسيان ما يعانيه من شعور بالوحدة .

التحق بالجيش الاحتياطي وعمل كسكرتير للجنرال كاستلنو رئيس هيئة اركان الجيش في مدينة ميركور .. ولكن هذا العمل لم يرق له ، وظلت صورة الخنادق تداعب خياله ، فقدم طلبا للالتحاق بالقوات العاملة في احدى فرق المشاة ، فأجيب الى طلبه ، واشترك فعلا في القتال ، وأصيب بجرح غائر كاد يودى بحياته ، ثم التحق بعد ذلك بالجيش الامريكي العامل فى فرنسا كمترجم .. وكان خلال حياته العسكرية سليط اللسان جريئا ، لا يرعى تقاليد الطاعة العمياء ، ولذلك قال له الجندى المختص بخدمته عهدئذ : سيدي الملازم .. ان صراحتك ستقتلك .

وبعد الحرب انصرف الى الكتابة ، فنشرت له مجلة الآداب الجديدة عام ١٩٢١ رائعته «بداية الصباح» La Relève du Matin ، وكانت هذه هى المرة الاولى التى يظهر فيها نتاجه في المجلات الادبية . وفي سنة ١٩٢٢ اعقبها برواية «الحلم» le Songe التى طوق العالم فيها بالحرب . وكان خلال ذلك يمارس الرياضة البدنية ويلعب كرة القدم ، ويتمرن على الركض السريع .

وفي سنة ١٩٢٤ ظهرت له أول «محاولة» أدبية في كتابه «الاولمپيات» les Olympiques التى قال عنها : انها من اكثر مؤلفاتي ارتباطا بي .

والمحاولة مصطلح جديد ينظر الى قيام الكاتب بتصوير نفسه وتأملاته وآرائه . وكاتب المحاولة المعاصر يبحث ، خارج الطرق الحاسمة للفلسفة القديمة ، عن وسطاء : فى الشعر ، وفيما هو مقدس ، وفي المجتمعات البدائية ، في الغزل ، أو في الرسم الحديث .

وبدأ مونترلان ، مع سنة ١٩٢٥ ، بسلسلة من الرحلات استغرقت زهاء عشرة أعوام ، زار خلالها طنجة وتونس ، واستقر مدة طويلة في الجزائر .

وفي سنة ١٩٢٦ غمرته الاضواء حين أصدر روايته «مصارعو الثيران» التى جعل بطلها يضحي بـ«سوليداد» متشبثا برمال الساحل . ثم اعقبها في سنة ١٩٢٧ بروايته الاخرى «الى ينابيع اللذة Aux Fontaines du Desin

ثم اصدر في سنة ١٩٢٩ روايته « ابنة ملك قشتالة الصغيرة» وطبع لاول مرة مسرحية «المنفي» التى وضعها سنة ١٩١٤ . وبعدئذ ظهرت له محاولتان جديدتان احداهما سنة ١٩٣٢ بعنوان «مورس وفيتا» والثانية بعد عودته الى فرنسا عام ١٩٣٥ بعنوان «خدمة غير مفيدة» .

وسجل مونترلان ، في سنة ١٩٣٦ ، لنفسه المجد الذى كان يتوق اليه ، باصدار روايته «الفتيات» و «رحمة للنساء» . وهاتان الروايتان أنجز تعريبهما جورج مصروعة ، وصدرتا في بيروت سنة ١٩٦٣ و ١٩٦٤ .

وقد منحت «الفتيات» مونترلان – كما يقول بيير – هنرى سيمون – شهرة واسعة . وبطل الروايتين

شخص واحد اسمه «بيير كوستا» . وقد اغتاظ يومئذ رجل فرنسي يدعى بنفس الاسم ، واحتج قائلا : ان هذه التسمية تسبب التباسا يسيء إليّ . ولذلك بدل مونترلان اسم بطله ، وجعله «كوستال» . ويقول ميشيل موهرت : « ان كوستال جعل من نفسه مثالا لحياة بطولية خالية من المرأة» . وحتى مونترلان نفسه يقول : ان اخلاق كوستال بطل هذه القصة هي أخلاق فاسق في جانب منها ، أو أخلاق رجل فاسد الطباع ، واذا صح ان المؤلف وضع في بطله هذا شيئا من نفسه فلا ريب ان هناك صفات مستمدة من واقع القصة حتمتها حاجة الفن ، ولا يجوز أن تعزى الى شخصية المؤلف» .

ومونترلان في «الفتيات» ، هو هو ، في حلقاتها الثلاث الاخرى «رحمة للنساء» و «شيطان الخير» و «الموبوءات» .. قاس على المرأة الى ابعد حدود القساوة . فهو في «الفتيات» يعلق على اعلان واحد من بين «١٥٠» اعلانا للزواج ظهرت في عدد تشرين الاول ١٩٢٦ من مجلة الزواج الشهرية «أجمل يوم» بعبارة جارحة .

الاعلان يقول : فتاة شقراء ، حسناء ، ٢٢ سنة ، ٢٠ الف فرنك موفرة ، كاثوليكية ، ترغب في الاقتران برجل له عمل مستقر .

فماذا قال مونترلان ؟ استمع :

من يطالع كهذا الاعلان يكتشف في نفسه على التوالي رجالا عديدين : رجلا يضحك ، ورجلا يشتهي ، ورجلا يفكر ، وفي هذا الرجل الذي يفكر يكمن رجل آخر يبكي .

الرجل الضاحك يستطيع ان يضحك ما طاب له الضحك من اولئك المساكين المعروضين سلعا في الاعلانات ، من حسن حظهم بنفوسهم ، ومن الاهمية الكبرى التي يعلقونها على الشعر الاشقر ، او الكثلكه .. انهم يتحركون في جو من التهريج التافه .

وبعدان يكون الرجل الضاحك قد ضحك حتى شبع ضحكا ، وهزيء ، واحتقر ، الخ .. يقول في نفسه اذا كان متشائما قاسيا : «لتنشب الحرب حالا ، ولتطهر الساح من هذه الاعشاب القذرة» .

وبعد الضحك والتفكير يدير الزر ، فيتوارى الرجل الضاحك ويطلّ الرجل الذي يشتهي .. هذا الرجل من الطراز الذي لا يستطيع أن يقرأ : «فتاة في الثانية والعشرين» من غير أن يرتعش .

فوراء كل من هذه الاعلانات وجه وجسد وأشياء اخرى يكتنفها الغموض ، وربما كان هناك قلب ...

مائة وخمسون امرأة تضج فيهن الحياة في هذه اللحظة وكل منهن تطلب رجلا — فلماذا لا اكون انا هذا الرجل ؟ ها هن على أتم الاستعداد للمغامرة الشرعية أو غير الشرعية ، مع العلم أن الشرعية هي الاسوأ والاشد ضررا ... فالى أي درك من الحرمان تكون المرأة قد انحدرت لتعرض نفسها هكذا على من يريد أن يمد لها يده ؟

أكثر النساء يعربن عن رغبتهن في الحصول على «رجل صاحب عمل يضمن له الاستقرار» على الرغم من حاجتهن الصارخة ، أي انهن يطمعن بالفراش واللقمة ، وبالفراش قبل اللقمة . وهل هناك ما هو طبيعي ومحترم اكثر من هذا الطلب ؟ . اننا نتذكر في هذه المناسبة كلمة رائعة قالتها لنا بغي في مرسيليا ، وهي «تحت اللحاف لا تشعر المرأة بالشقاء » .

ان الرجل الطامع الذي ينظر الى صفحات الاعلانات ، يراها تموج كالبحر ، وتعج كالملعب الروماني عندما تطلق فيه الضاريات ... فالنساء كثيرات الى حد يثبط الهمم ، ومن يحاول اختيار احداهن يقع في الحيرة والارتباك كمن تعرض عليه الوف التحف فلا يعرف أيها ينتقي !!

قطيع من النساء في الملعب المغلق ، مؤذيات ، شريرات كالضياغم ، وكالضياغم بريئات ومجردات من السلاح : انهن جميعا ضحايا ، حتى الوألفات منهن في حثالة الشر . وما على الرجل الا أن يطلق سهمه على هذه الكتلة البشرية دون تسديد . اما الرماة المتربصون للقنص فهم الفاسدون والمتوحشون والمحتالون والمتاجرون بالتهويل ، ويا له من خطر على شعب النساء !! .. ان منتهى السذاجة ومنتهى القباحة، وكل خيبة امل ، وجميع المآسي الاجتماعية ، وحتى السعادة ، لتعتلج في مجلة الزواج هذه اعتلاج العقاقير في قدور السحرة، فيسير التهريج الى جانب الاحاسيس العاطفية المؤثرة ، كما هي الحال في شؤون الحياة ، وهذه هي الحياة كلها ، بل هذه خلاصتها .

اما «رحمة للنساء» فهي أيضا لا تخلو من الاغراء بمقت المرأة دون تحفظ . وهذا هو مونترلان يضع على لسان بطله كوستال مخاطبا صاحبته «سولانج» : اسمعي يا سولانج ، انت فتاة طيبة ، وطيبتك هذه بالنسبة الي أهم بكثير ما تتصورين ، فمنذ زمن بعيد، والناس يبذلون الجهود ، في الداخل والخارج ، ويعملون بحقد عميق وصبر لا يعرف الوهن ، ليجعلوا من فرنسا بلدا يشعر فيه الرجل الشريف ، النظيف ، الموهوب ، الفاضل ، انه في منفى . وكانت هذه الجهود طويلة ، مرهقة ، لان الشعب الفرنسي شعب طيب ، فيه جوهر صاف أصيل .. الا أن المخربين نجحوا في النهاية ، واعترف لك بصراحة ان كل شيء في نفسي قد تبدل ، فأنا الذي أحببت بلادي بحرارة وأيمان ايام الشباب ،

وانا الذى كنت أشعر فى أعماقي انى وهذا الوطن وحدة لا تتجزأ ، خصوصا زمن الحرب ، غدوت اليوم أحس اني غريب عن وطني ، وغير متضامن معه ، وأخطر ما في الامر اني أرغب رغبة ملحة في استمرار هذه القطيعة، ورغبتي نابعة من كل ما في نفسى من نزعات أعتبرها شريفة وسامية .. ولكن عندما ألتقي فتاة مثلك ، وتكون هذه الفتاة فرنسية ، تتضاءل تلك الرغبة ، وتخف الحركة الدافعة الى القطيعة ، وأسمع في أعماقي صوتا يهتف قائلا : «لا ، لا استطيع التخلي عن كل شيء .. لا استطيع مغادرة الميدان ...» .

وهذه اللهجة وان كان ظاهرها الاعجاب والاعتراف بالجميل .. ولكنها تجعل مونترلان هدفا لقول بودلير : «ليس من المستغرب أن يتنكر المرء لقضية كان يخدمها ليعلم كيف يكون شعوره عندما يخدم قضية اخرى ، وقد يجد عذوبة فى أن يكون تارة ضحية وتارة جلادا» .

وظل مونترلان يسم وجه المرأة بألف علامة حتى سنة ١٩٣٧ . فعامئذ صدرت له مسرحية «باسيفايا» Pasiphae ليجسد بها مأساة الغريزة الجامحة والرغبة العارمة ، وقد مثلت في باريس على مسرح بيجال بنطاق ضيق ، لان النساء «ومن وراءهن من رجال» فرزن العدوان السافر على نتاج مونترلان ، ولذلك سرعان ما أصدر الحلقة الثالثة من رباعية «الفتيات» في السنة نفسها ليسدد بها الى المرأة سهمه الجديد المسموم ، وقد صدرت هذه الحلقة بعنوان «شيطان الخير» .ومن المفيد التنوية بأن جورج مصروعة نشر ترجمتها العربية في بيروت عام ١٩٦٤ . وهى حين صدرت في باريس سنة ١٩٣٧ اعتبرها الرأى العام الفرنسى من الروايات الهادفة ضد الزواج ، حتى ان جريدة «كنديد» نشرت فى ٢٩ نيسان من تلك السنة مقابلة جرت بين جان فايار ومونترلان حول «شيطان الخير» وموقفها من الزواج .

ان مونترلان في هذه الرواية هو هو ، أعنف مقاتل في جبهة «نيتشه» ضد المرأة .. والزواج ، وقد كال فيها للجنس الألطف في دنيانا أوجع الاتهامات .

وهل هناك ما يوجع اكثر من قول مونترلان : لو بعث دانتي حيا ، وقرأ أمام جماهير من الناس نشيدا من الكوميديا الالهية ، لما وجدت المرأة ما تقوله سوى ان بنطلونه غير مكوي بعناية !! .

وفي «شيطان الخير» يقول مونترلان : لن أذهب الى المآدب التى تقام فى المدينة ، لاني لا أطيق التحدث الى امرأة ما ، قد تكون بين المدعوين ، فتجلس الى جانبي، وانا لا اعرف حتى أسمها ، وتروح تحدثني عن الله وهى مزينة بعقد من الألماس ... بينما ذهنيتها ذهنية خادمة حمقاء . وقد تستغرق هذه المحنة أربع ساعات ، وهى فترة من الحياة استطيع قضاءها في مطالعة مؤلفات كبار الادباء !!

وهو يقول ايضا : اذا كان فرار كوستال من المرأة جبنا وقلة أدب في نظر الناس ، فأن الآلهة تصفق له اعجابا !! .

وفي سنة ١٩٣٨ ظهرت له محاولة جديدة بعنوان «اعتدال الليل والنهار في ايلول» أودعها ذكرياته عن ايام صباه ويفاعته وتجاربه فى الحياة ومن خلال دراسته في جانسون دي ساليه وفي سان كروا . وظن قراؤه ، ولا سيما النساء ، انه أعلن هدنة مع المرأة ، وانه كف عن أيذائها . ولكن سنة ١٩٣٩ خيبت الظنون .. وذلك حين طلع مونترلان على الناس برواية «الموبوءات» التى جعلها حلقة رابعة وأخيرة في مسلسلة «الفتيات» . وقد برهن فيها للمرأة ، أية امرأة سواء أكانت أوربية او أفريقية أو آسيوية .. او .. ، انه لم يشعر بشيء من تبكيت الضمير !!.. انه عاد، من جديد، الى المرأة رغم جراحه الذي اصيب به خلال عمله كمراسل حربي لأحدى الصحف الفرنسية .

ومن توفيق القارىء العربي أن يقوم جورج مصروعة بتعريبها ، وهى مطبوعة منذ سنة ١٩٦٤ في بيروت . وبها تمت سلسلة «الفتيات» التى ترجمت الى اكثر من اثنتي عشرة لغة ونفدت منها ملايين النسخ .

ومونترلان فى «الموبوءات» يجعل من المرأة نشيدا ضائعا حزينا . وهو يجيب من يسأل عن المرأة بقوله : انها مخلوقة تجتذب الرجل باغرائها ، ثم تطارده بلا هوادة . والمرأة التى لا تطارد نادرة الوجود ، وكم أود أن يجرى البحث عن هذا النوع الرصين من النساء لمنحه وسام جوقة الشرف !!

ويقول أيضا : ان في الدنيا نساء يعدن الى حياتهن الرتيبة والى حياكة الصوف بعد مرورهن بأزمة كبرى ..

بل لم يتورع عن القول : من يحاول اغراق امرأة على مهل كمن يحاول اغراق هر : ففيها حيوية شديدة المقاومة ، لذلك يمكن اعتبار القطيعة أفضل أنواع العلاقات بين الرجل والمرأة .

وأيا كان موقف مونترلان من المرأة ، فأنا أعتقد انه كان كاذبا فيما قال ، وانه كبقية الرجال ، ومثلي ، لا يطيق فراق المرأة . وقديما صدق ڤولتير حين قال : «في كل فرنسى شيء من المرأة» . ولكن قوتل الفن !! .. انه استبد بمونترلان ودفعه الى ارتكاب أبشع حماقة في مواجهة المرأة ، هذا المخلوق الماتع الدافىء الذي يغري الرجل بالتلمظ حتى لو كان في فراش الموت .

لقد حدد مونترلان منهجه فى رباعية الفتيات بقول بودلير : العالم لا يسير الا بقوة سوء التفاهم ، ففي سوء التفاهم يتفق الجميع ، ولو شاء سوء الحظ أن يفهم الناس بعضهم بعضا لتعذر عليهم ان يتفقوا .

ومن هنا اعتبرت قساوة مونترلان ارشادا للمرأة

وتوضيحا للمزالق التي تهددها والشراك التي ينصبها الرجل .

ومونترلان قد وضح حقيقة موقفه من المرأة في آخر صفحة من موبوءاته بقوله : كان في احدى المدارس صبي يضطهده احد اساتذته اضطهادا مستمرا ، ويتحامل عليه تحاملا بغيضا . وذات يوم ، في أواخر السنة الدراسية ، في شهر حزيران ، استدعى الاستاذ ذلك الصبي ، فجاء هذا مشرئب الرأس كالديك ، متوتر الاعصاب نقمة ، فقال له الاستاذ : أني استدعيتك لأني ساغادر المدرسة نهائيا ، ولن يتسنى لاحدنا أن يرى الآخر . وأود أن اقول لك اني ما اضطهدتك الا لأنني احببتك حبا عظيما . اما الآن فهات يدك لاصافحها ، ثم اذهب فى سبيلك» .

وبكل صدق أضطهد مونترلان المرأة لأنه أحبها بجميع جوارحه !! شأنه في ذلك شأن الاستاذ وتلميذه .

ومن هذه الزاوية أنصفته التلميذة الفرنسية نيكول ديبريه في اطروحة للدروس الفلسفية العليا صدرت في مدينة الجزائر سنة ١٩٥٣ .. اذ قالت : جعل مونترلان من حب المرأة دعوة حقيقية كالتي يتلقاها من يختارهم الله للحياة الكهنوتية . والمرأة بنظره تدمر نفسها بقدر ما تمتنع عن بذل جسدها ، وهي المكان الافضل الذى يصبح فيه الحب قوة خلاقة ، ومن شأن هذه الميزة أن تجعل مونترلان في مرتبة العلماء الاخلاقيين الذين لا يهاودون فى ما يتعلق بسلوك المرأة ، ولا يجوز لنا بعد اليوم أن نقيم وزنا لما قيل من انه عدو النساء .

وقد علق جورج مصروعة على احكام هذه التلميذة بقوله : ان نيكول تبرعت بهذه المرافعة مدفوعة بعوامل عاطفية مصدرها الاعجاب فنيا بأدب الكاتب الكبير .

ومهما يكن من شيء ، فقد أجمع النقاد الاوربيون على أن مونترلان سجل بالفتيات فتحا في دنيا الكتاب لم يسبق اليه احد . فكتب رومان رولان سنة ١٩٣٦ : هذه السلسلة اكثر من رواية .. انها في نظري أقسى وأصدق ما قيل حتى الآن في الفتيات . وانني لم أقرأ أفضل من هذه الكتب منذ ثلاثين عاما .

وكتبت جريدة «صنداي مركري» اللندنية في ٣١ تشرين الاول ١٩٣٧ : نجد فى هذه السلسلة تحليلا دقيقا يكاد يكون مستمرا لجميع أفكار المرأة في مختلف المناسبات المكنة . ويبدو للقاريء بعد مطالعته لهذه الكتب المدهشة أنه لم يبق الا القليل مما يمكن قوله في هذا اللغز الكبير الذي هو المرأة ، وانه لم يبق منه ايضا الا القليل مما هو جدير بالمعرفة .

وقالت جريدة (لندن ويكلي) في ١٢ تشرين الثاني ١٩٣٧ : يستعمل الناس احيانا كلمة (خارق) لا لشيء الا رغبة منهم في احداث بعض التأثير فى النفوس .. ولكن هنري دي مونترلان كتب رواية خارقة حقا بكل معنى الكلمة . انه بهذه السلسلة أعطى شيئا جديدا ، فحطم مبنى الرواية التقليدي وقلب معناها القديم . ان هذه الكتب هى من صميم عصرنا ، وهى مؤلف قاس ومثير فيه نفحة من العبقرية .

واخيرا يستطاع القول بأن الحلقات الاربع المتماسكة والمتلاحقة (ألفتيات ، ورحمة للنساء ، وشيطان الخير ، والموبوءات) قد فتحت لمونترلان أبواب الأكاديمية الفرنسية ، الا انه دخلها دون احتفال ، وفي ما

ومضى مونترلان في طريقه ، ففي سنة ١٩٤١ ، أصدر محاولة جديدة بعنوان «انقلاب الشمس في حزيران» Solistite de Juin الا ان سلطات الاحتلال الالمانية رفضت فى بداية الأمر تداولها في السوق، ولكنها وافقت بعد ذلك على اثر تدخل مدير المعهد الثقافي الألماني في باريس .

وتعتبر سنة ١٩٤١ سنة حاسمة في حياته ، ففيها دعاه جان لويس ڤودويه Jean Louis Vaudoyer المشرف على مسرح الكوميدي فرانسيز ليعد لحساب هذا المسرح مسرحية مقتبسة من المسرح الاسباني ، فعكف مونترلان على عمله بشغف فائق وأنجزه في سرعة فائقة، وأطلق عليه اسم (الملكة الميتة) La Reine Mort فعرضت هذه المسرحية في الكوميدي فرانسيز فى اليوم السابع من كانون الاول ١٩٤٢ ، ولاقت اقبالا شديدا من الجمهور الفرنسى رغم ظروف الحرب العصيبة .

وترجم هذه المسرحية الى اللغة العربية أبو بكر محمد بكر بعنوان «تاج على ميتة» ونشرها في القاهرة عام ١٩٦٦ ضمن روائع المسرحيات العالمية .

وتعتبر «الملكة الميتة» أول أعمال مونترلان الدرامية الكبرى ، وهى التي لفتت أليه الأنظار ككاتب مسرحي . وقد حاول أن يلون فيها مأساة الرؤية الواضحة والنفس الملهمة .

وفي هذه المسرحية لا مكان للعواطف حتى النبيل منها .. العقل وحده يحكم كل شيء . ومن مضامينها الفلسفية : أن الحياة لا تعطي الانسان كل ما يريد . ان مونترلان يريد أن يقول : لا تأسوا على شيء .. هذه هى الحياة ! . وفيها أيضا نجد الملك فيرانت يعبر عن اعجابه وتقديره بالدور الحضارى الذي لعبه العرب في أسبانيا .

وظهرت لمونترلان سنة ١٩٤٣ مسرحيتان ، احداهما بعنوان «غير مفهوم» والاخرى بعنوان «الابن المنبوذ» . وقد ترجم الثانية ابوبكر محمد بكر الى العربية ، ومن المؤمل صدورها فى سلسلة روائع المسرحيات العالمية .

وقدمت هذه المسرحية على مسرح سان جورج .

وهي مأساة النوع الانسانى ، وفيها صورة واقعية لأب خاب أمله بسبب تفاهة شأن ابنه .

وشهد عام ١٩٤٦ صدور مسرحية «مالاتستا» Malatesta التى عبر فيها مونترلان عن الانسان الذي يصنع عملا ينقلب ضده وأراد أن يكون موضوعها مأساة التعامي . فمالاتستا يرحل الى روما لقتل البابا . وهذا البطل جعله مونترلان متعطشا للحياة . ولذلك حفلت المسرحية بالوثنية والمسيحية . وهى بعد ذلك صورة حية لمغامر من رجال عصر النهضة الايطالي بكبريائه وشهواته وقلقه الفكرى .

وقد قدمت هذه المسرحية على مسرح ماريجني Marigny باخراج جان لويس بارو . اما ترجمتها العربية فقد أنجزها وحيد النقاش وظهرت بعنوان «عندما تعمى البصيرة» بين روائع المسرحيات العالمية في القاهرة سنة ١٩٦٧ .

وفي سنة ١٩٤٧ ظهرت له مسرحية اخرى بعنوان «سيد سانتياغو» la Maître de Sentiaqo وقد جعل مونترلان بطلها «الفارو» متعطشا للعدم ، يحلم بأنسحاب كبير . وهى مسرحية عن الكاثوليكيين عامل فيها مونترلان القوى الغيبية على انها غيبية ، ثم وصف حالة انفعالية وسجل موقفا ازاء هذه القوى . أنهـا مأساة العدل ، لم يهتم فيها مونترلان بنضال البطل أو علاقته بالله وانما اهتم بالآلية الداخلية للايمان كظاهرة نفسية ، وامتزاجها بالعناد ، ثم التداخل بين الكبرياء وانكار الذات .

وعلمت ان الاستاذ محمد مواصل عباس والدكتور محمود السباعي سيقومان بترجمتها الى العربية لتظهر بين روائع المسرحيات العالمية في القاهرة .

والجدير بالتنوية في هذا الصدد أن رابطة الكتاب الفرنسيين بعد صدور «سيد سانتياغو» منعت مونترلان من الكتابة سنة كاملة لاتهامه بكتابة سلسلة من المقالات المؤيدة للاحتلال النازى .

وفى سنة ١٩٤٩ أصدر مسرحية «غدا تشرق الشمس» Demain il Fera Jour وستظهر باللغة العربية في روائع المسرحيات العالمية بالقاهرة ، مترجمة بقلم أبي بكر محمد بكر . أما اصلها الفرنسى فقد قدم على مسرح هير پورت بمجرد صدوره .

وتخطى مونترلان سنة ١٩٥٠ بمسرحية عنوانها «اولئك اللواتي نحتضنهن» وبكتيب عنوانه «ملاحظات حول مسرحي» .

وفي سنة ١٩٥١ طبع مسرحيته «المدينة التي يحكمها أمير طفل la ville dont le prince est un enfant وكانت بعض فصولها ثمرة لتجربته القاسية في مدرسة سان كروا التي طرد منها . وفي هذه المسرحية تتجلى دينامية خارجية الى جانب احتفالها بالأحداث . وهى مأساة الكفر بالارادة الذاتية ، يغطي فيها القدر وجهه بقناع من التضحية اليائسة .

ولقد أجاز مسرح الكوميدي فرانسيز بالاجماع هذه المسرحية وهم باخراجها للمسرح رغم تصريح مونترلان بأنها لم تؤلف للمسارح العامة ، ولكن مونترلان رفض بشدة اجماع الكوميدى فرانسيز ، ورغم كل الاغراءات لم يسمح بتقديمها الا على مسارح الهواة .

وتعتبر سنة ١٩٥٤ حافلة بانتاج مونترلان ، فقد أصدر خلالها مجموعة شعرية بعنوان «هنيهة اخرى من السعادة» .. ويبدو أنها لم تهز احدا من النقاد أو القراء .. وقد علل مونترلان هذا الصمت بقوله : يتعذر على المرء أن ينعم بروعة الشعر وأن يقدر الشعراء اذا كان حذاؤه يؤلم رجله .

وأصدر أيضا خلال السنة المذكورة رواية بعنوان «زهرة الرمل le Rose du Sable وقد كتبها خلال اقامته فى الجزائر . ووضع دراسة ألحقها بها . وقال فيها : ان الحياة شيء غريب حقا ، ربما أكثر غرابة من العبقرية وأطوارها . انها تدخر لديها الكثير من بواعث الضيق ، وقلما تقدم لنا الجواب الذي نتوقعه . هناك مثل يقول : ان العجوز لا تريد أن تموت ، فهي تتعلم شيئا جديدا مع مطلع كل يوم جديد ، وأنا ايضا مثلها أتعلم شيئا مع مطلع كل يوم .

لقد جعل مونترلان فيها من الملازم الاول او لينيبه بطلا متحليا بأرفع المزايا الخلقية : الوطنية والاحسان وكره العنف والتفاني في سبيل العدالة والتألم حيال الظلم حتى انه كان يمرض من شدة الألم ، ثم روح التضامن الانساني .

كما أصدر ، فوق ذلك ، مسرحية «پور رويال» Port Royal وكان مونترلان اثناء اقامته في الجزائر يقرأ «دير پور رويال» لسانت بيڤ Saint-Beuve استعدادا لاصدار مسرحيته التى حملت العنوان نفسه. وهذه المسرحية تمثل مأساة الظلم ، وهى ذات الهام كاثوليكي ، حصر مونترلان موضوعها في ازدياد معرفة الراهبات وكبير الاساقفة بعضهم لبعض ، وكل منهم يرجو أن يحصل على تنازل من الآخر ، ولكن كلا منهم يدرك انه هو نفسه لن يصل الى نتيجة .

وقد قدمت «پور رويال» على مسرح الكوميدى فرانسيز حيث حضر العرض الاول مسيو كوني رئيس الجمهورية الفرنسية .

وفي سنة ١٩٥٦ ، وبعد صدور روايته «آل اوليني» ومسرحيته «بروسيلياند» أخذت الجوائز الادبية تنهال عليه من الجمعيات الادبية والاكاديميات ، فحصل على جائزة نورتشيف ــ هاينمان الانكليزية Northchiff-Heineman والجائزة الكبرى للآداب من المجمع العلمي الفرنسى .

ثم ظهرت له فى سنة ١٩٥٧ محاولة جديدة بعنوان «دفاتر صغيرة» ، وبعدئذ حصل مالم يحدث من قبل لكاتب على قيد الحياة .. عندما طرحت للتداول في السوق مسرحيتاه «الملكة الميتة» و «پور رويال» مسجلتين على اسطوانات ضمن المجموعة التى تضم الروائع التى قدمها الكوميدى فرانسيز .

وفي سنة ١٩٥٨ أطل على فرنسا بمسرحيته «دون جوان» التى سجل فيها رغبة الانسان في احتياز الحرية الكلية .

وفي سنة ١٩٦٠ انتخب عضوا فى المجمع العلمي الفرنسى رغم انه لم يقدم طلبا للانضمام كما هو المتبع . وبذلك يكون مونترلان أول أديب يقتحم الاكاديمية الفرنسية دون ترشيح ، وهذا وحده شرف كبير . وأضاف في هذه السنة ايضا الى مسرحياته مسرحية جديدة بعنوان «كاردينال اسبانيا» . وقد قهر مونترلان هذا الكاردينال على ان يحمل في شخصه عاطفتي السلطة والتراجع .

وظهرت له في سنة ١٩٦٣ رواية «القلق والليل» .. وكأنما كان هذا القلق بداية لقلق خانق استغرق حياة مونترلان بعد ذلك .

فلا عجب أن نجده فى سنة ١٩٦٥ يكتب عن الانتحار قائلا : للانتحار مزية واحدة يعتبرها البعض خطيئة وهى ليست كذلك . فقد ينتحر الانسان عندما يفقد احترامه للحياة ، وعندما يشعر بأنه لا يستحق الحياة التى يحياها .

وهو لذلك يؤمن بأن للانسان الحق في وضع نهاية لحياته في ظروف صحية معينة .

وفي سنة ١٩٦٦ أصدر محاولة جديدة بعنوان «اذهب والعب بهذا الغبار» ومسرحية عنوانها «الحرب الاهلية» كما قدم الكوميدى فرانسيز في السنة ذاتها مسرحية «الملكة الميتة» بأخراج جديد . والجدير بالتنويه ان مونترلان فى هذه السنة أعلن رأيه في الروائي والمؤلف الدرامي ميشيل دي سان پيير Michel de Saint Pierre قائلا : انك لا تملك في نفسك جميع أنواع الخشونة ، وانا لا احبها ما عدا واحدة ، هى خشونتك .. انك تدعو للنظر وعندك الخط والصورة والاشخاص الذين يتكلمون بصدق وتلك الدعابة الحية التي يملكها الكتاب الحقيقيون ، لان الكاتب الحقيقي هو اولا انسان تكون الكتابة عنده تسلية .

ومع سنة ١٩٦٨ ازداد شعور مونترلان بالخوف من العمى الكامل بعد أن كفت احدى عينيه عن النظر .

وفي ٢٢ أيلول ١٩٧٢ صوب مونترلان مسدسه الى فمه . وقد وجده سكرتيره ميتا فى مكتبه ، تاركا وراءه ثلاث رسائل الى : سكرتيره واحد أصدقائه ومسؤول قضائي .

وهكذا انطفأ وحده من كان يقول : ليت الجنس البشري ينطفيء معي لاعزي نفسى وانا على فراش الموت بأن وفاتي لا تفقدني أحدا .

وليس غريبا ان يغتال مونترلان حياته بيده بعد أن اهتدى الى جميع المبررات التي تبيح له هذه الجريمة .. فهو القائل : ليست المأساة في فقدان الحياة بل هى في فقدان السعادة . فالطريقة المثلى لمواجهة الموت بلا خوف هى القرف من الحياة .

وهو القائل : كنت أعلم في أثناء الحرب اني معرض للقتل أو للتشويه أو للشلل أو للجنون بين دقيقة واخرى ، ومع ذلك كنت اغنم من الحرب نوعا من السرور ، هذا اذا القيت نظرة شاملة على الحرب بجملتها لا في تفاصيلها ... فالموت فى حد ذاته لم يكن قط مشكلة ، فليقلع الوعاظ عن ازعاجنا بأخبار الموت .

وهو القائل : عاقبتني الطبيعة بالشيء الذى تحديتها به ، إذ كانت شهواتي دائما من النوع الذى يدفع المرء ثمنه من جسده : تنقلت بهذه الشهوات بين الحرب والأرياف الافريقية والحب والمعاشرات الخطرة ، وها أنا أدفع الثمن الآن .

ذلك هو المسرد الزمني للحياة العريضة التى عاشها أديب فرنسا الكبير هنري دي مونترلان ، وقد انتزعته بعد مطالعة جدية لمراجع كثيرة ، منها لمونترلان نفسه : الفتيات ورحمة للنساء وشيطان الخير والموبوءات (ترجمة جورج مصروعة)، وتاج على ميتة (ترجمة أبي بكر محمد بكر) ومالاتستا (ترجمة وحيد النقاش) ، وكذلك «تنبيه مونترلان» في صدر «رحمة للنساء» . ومنها ايضا عدد من المقدمات : مقدمة وحيد النقاش لمسرحية مالاتستا ، ومقدمة الدكتور محمد اسماعيل الموافي لمسرحية تاج على ميتة ، اضافة الى مقدمة أبي بكر محمد بكر .. وكذلك : مقدمة جورج مصروعة للفتيات . ومنها ايضا : مقاطع من «السادة افضل البائعين» وهى احاديث التقطها ميشيل دى سان پيير ونشرها سنة ١٩٦٦ ، ومعجم الادب المعاصر لبيير دي بواديفر . ومنها ابحاث رصينة : الثنائي : فرنسا والخارج من عام ١٩٠٠ حتى ايامنا (بقلم ر.م. البيريس)، والرواية الفرنسية من بروست الى سارتر (بقلم بيير ــ هنري سيمون) ، والمسرح اليوم (بقلم جورج لرمينييه)، والنقد الادبي والمحاولة (بقلم مانويل دي ديبفير) . ومنها أخيرا النبذة التى نشرتها ابتسام عبدالله عن مونترلان (في جريدة الجمهورية في ٢ تشرين الاول ١٩٧٢) .

وعزاء الادباء ، بعد ذلك يمكن ان يلتمس فى قول مونترلان : يشق الموت دائما طريق التجدد للحياة ، ومن الجثة تنبت أزهار قوية ..

فليكن الغروب في عمري نوعا من انبثاق الفجر !! .

فيرن هيل

ديلان توماس

ترجمة . امل الشرقي

اذ ذاك عندما كنت صغيراً وبسيطا
تحت أغصان التفاح
حول بيت المنارة
واذ كنت سعيداً كما أن العشب أخضر
والليل فوق القرية مليء بالنجوم
اذ ذاك تركني الزمان
أبتهج واتسلق ذهبيا في ذرى فرحة عينيه
وممجداً بين العربات
كنت أنا أمير مدن التفاح
ومرة في غير ما زمان
مشيت سيداً أجر ورائي
الاشجار والاوراق
عالقة بالاقحوان والسنابل
منحدراً الى انهار دوامات الضياء

* * *

واذ كنت أخضر وخالياً من الهموم
ومعروفاً في كل الحقول
حول الساحة الهانئة
وكنت مرنماً كما أن الحقل داري
في الشمس التي تكون شابة لمرة واحدة فقط
دعاني الزمان الى أن ألعب
وأن أكون ذهبياً في نعمى يديه

* * *

وأخضر وذهبياً
كنت أنا الصياد والقطيع
فيما كانت الحملان تغني لناياتي
والثعالب على التلال
تعوي عواء بارداً
وأجراس القداس تدق ببطء
في فقاعات النبع المقدس

* * *

وطوال الشمس كان كل شيء يتدفق
كان كل شيء محبباً
حقول العشب عالية كا لمنازل
والانغام تنبعث من المداخن
كان كل شيء هواء نقياً ولعباً
كان محبباً ومخضلا
وكانت النار خضراء كالعشب

* * *

وفي الليل تحت النجوم الصغيرة
عندما كنت أركب حصان النوم
كانت البومة تأخذ الحقل بعيداً
وطوال القمر كنت أسمع مباركاً بين الحضائر
صرير الليل حول البيادر
والخيول وهي تصب الصهيل في الظلمة

* * *

وأستيقظ والحقل كمهوم ابيض لونه من الندى
يعود ثانية وعلى كتفه الديك
الاشياء كانت جميعاً ناصعة
كانت آدم والعذراء
ثم تجمعت السماء ثانية
والشمس اكتملت واستدارت

في ذلك اليوم بالذات
وبعد أن ولد الضياء في الزاوية الاولى حول نول الحياكة
خرجت الخيول الحالمة
تضرب بارجلها أرض الحضيرة الخضراء المحمحمة
قاصدة مراعي الثناء

* * *

ومكرما كنت بين الثعالب والديكة
في منزل الغبطة ذاك
تحت الغيوم التي تشكلت لتوها
وسعيداً كنت كما أن القلب عامر
وفي الشمس التي تولد ثم تولد
ركضت دروبي اللامتناهية
وتسابقت آمالي خال عشب المنزل العالي
وما كنت لاعلم تحت سمائي الزرقاء الدائرة
أن الزمان
ماكان ليسمح الا بالقليل من مثل هذي الاغاني الصباحية
قبل أن يطارده الاطفال خضراً وذهبيين
الى ما وراء النعمى
ما كنت لاعلم في الايام البيضاء كالحملان
أن الزمان قد يجرني من ظل يدي
الى بيت الحمام المزدحم بالسنونو
تحت القمر الذي يرتفع دائماً
ما كنت لاعلم أنني وأنا أركب للنوم
ساسمعه يطير مع الحقول العالية
ثم أستيقظ للحقل الذي هرب نهائياً
من الارض التي لا طفولة فيها

* * *

أواه عندما كنت صغيراً وبسيطاً
في نعمى يديه كان الزمان
يحملني أخضر وميتاً
رغم أنني كنت أغني في قيودي كالبحر

فيرن هيل : مكان في الريف كان لذوي الشاعر مزرعة فيه قضى فيها الشاعر جزءا من صباه .

لماذا أنت غامض هكذا

محمد زفزاف

تظهر حاملات الاثقال ، مادة اعناقها فوق سطح الماء أو فوق الرصيف . ولا بد أنها تترك ظلها جامداً أو متحركا . قد تكون الحركة معطلة الان في الميناء . ثم تصور اضرابا يعرقل كل حركة العمل في الميناء . وعندما أدركت أنه يفكر في شيء بعينه مسحت شيئا كالبلل في عينها اليمنى وقالت :

ـ قالت امي لابي أمس بأن الزمن تغير، وأن الظروف ما عادت كما كانت في السابق وتدخلت أختى وقالت ان ذلك غير صحيح .

كانت يدها في يده وهي تعرق . وأجابها دون أن ينظر في عينيها أو وجهها :

ـ وأنت ماذا قلت ؟ هل كان لك رأي ؟

ـ اني لا أفهم كثيرا في هذه الاشياء . أنت تجدني أعتمد عليك كثيرا في تفسير ما يغمض علي .

ـ ليس دائما بعض الاحيان لا تعتمدين علي .

كان حفيف جريد النخل يبعث الوحشة ، بينما الكلاكسونات المدوية علي أبواب العمارات تبعث خوفا فجائيا في الجسد . لكنهما لم يكونا خائفين . ثم لاحظت في صيغة سؤال :

ـ هل تذكر تلك الايام الجميلة عندما كنت تنتظرني في ..

ـ لماذا هذا السؤال ؟

ـ لا أدري . لكني أردت أن اذكرك . أو ، ربما اردت أن اذكر نفسي .

قالت ذلك دون أن تكون متأكدة مما تقول . ربما حاولت أن تملأ فراغا في الزمن بمجرد كلمات متراصة ، متتالية ، ومركبة بطريقة خاصة . الا أن الماضي كان له اشعاع قوي في الذاكرة . ولم يكن باستطاعتها أن تتخلص منه . فكل الاشياء التي حدثت لها ، في وقت ما ، تبقى ماثلة أمامها متجهمة أو بشوشا . ثم التصقت به تحت ظل نخلة سامقة في الشارع وقالت :

ـ اني أتذكر كيف أنك كنت ودوداً معي .

ـ معنى ذلك أني تغيرت .

ـ لا .. لكنك تعرف أني دائما ضعيفة أمام ما يحصل في الماضي .

ـ طيب .. وما يحصل الان ؟

ـ لاأندم عليه .

كانت تفترض بعض احتمالات . وكان هو أيضا . يفترض نفس الشيء . الا أن ذلك لم يكن واضحا البتة . فهو يبدو غفلا في الماضي أحبت فيه هذا الشيء غير المفهوم. الا أنها اليوم تغيرت وهما قد جاوزا الثلاثين معا. اصبحت تشعر ان ذلك الغموض المحبب في السابق لم يعد محببا بل ثقيلا وغير محتمل . لكنها لا تستطيع ان تصارحه بذلك مباشرة في هذا الصباح مثلا ، لم يستيقظ مبكرا ، لانه لم ينم الا متاخرا . فقد شاهد سهرة تلفزيونية تافهة، وبعدها انزوى في ركن وأخذ يشرب . وصب لنفسه كأسا وقال أين كأسك ؟ ضحكت وقالت : اني أريد أن انام . ثم اني مسلمة وأم أولاد ولا أريد أن أدخل جهنم .

ثم ، انصرفت دون ان يعير أهتماما لكل ما قالته بل استمر يفرغ لنفسه كلماانتهت الكأس ويحاول ان يتابع مقالا في صحيفة رجعية . ولما شعر أن رأسه صار ثقيلا ذهب لينام كي توقظه في العاشرة والنصف :

ـ ان فطورك معد والوقت متأخر .

قال وهو يدمدم :

ـ ليس مهما . فاليوم يوم عطلتي الاسبوعية . أليس من حقي أن أستيقظ متأخرا وأنام متأخرا مرة واحدة في الاسبوع على الاقل .

تركته دون أن ترد عليه . وانما هيأت له فطوره ، في الوقت الذي كان فيه داخل غرفة التوالت . وسمعت الماء يندلق ، وقبضة خيط دورة المياه وهي ترتطم بالحائط . ثم الماء وهو ينزل .. ثم اختناقا فصمتا . وسمعت كذلك صدى خطواته فجاءت بالمنفضة اذ كانت قد نسيتها، وخشيت أن يلقي بأعقاب سجائرة ، على الارضية كعادته دائما . كان مهملا الى حد ما . كان لامباليا وغامضا .

في تلك اللحظة ، وهو يتناول فطوره ، اقترحت عليه :

– ما رأيك في نزهة هذا الظهر دون أن نأخذ معنا الاطفال .

لقد كان يعرف أنه لم يلب رغبة مثل هذه منذ زمن طويل . فالنزهة كان يقوم بها وحده على الاقدام ، لانه لا يملك سيارة ، اذ كيف يمكن لموظف شبه عادي مثله في « شركة العجلات المغربية ، تصدير – استيراد » أن يمتلك سيارة خصوصا وأن له اطفالا وزوجة لا تشتغل . ثم ان جزءاً من الحوالة الشهرية قد يذهب في البارات . ومع ذلك فهو لا يذهب بعيدا في ارضاء نزواته . لذا استطاع أن يحقق بعض التوازن في حياته ، ووفق لان يكون أسرة وأولاداً . ويسكن غرفة في حي أوربي لا في حي شعبي . حيث كان بامكان أبنائه أن يهددهم المنحرفون والاطفال الاشرار بالاغتصاب . وهذا مكسب حقيقي له ، لذلك فهو يفتخر به . اذ ليس بمستطاع أي انسان في مدينة من مليونين من السكان أن يجد له زوجة وغرفتين ، في حي غير شعبي . ومع أن دخله محدود . فهو يفكر مع زوجته طبعا بأنهما في يوم من الايام سيصبحان غنيين . ومن الاكيد انهما يعرفان من أين يأتي الغنى . من غير شك انه سيد تقي في شركة العجلات المغربية ، تصدير ، استيراد .

كانت قد تركته وانسحبت الى الغرفة الثانية ، بينما كان هو يتناول افطاره وقد طمأنها على أنهما سيقومان بنزهة ظهر اليوم الاحد . لانها لم تكن تحظى بمثل هذه الاشياء ، فقد دخلت الغرفة الثانية وأخذت تعتني بنفسها قبل أن يأتي أوان النزهة . وكانت تريد أن تقترح عليه تناول طعام الغذاء في مطعم مثلما تفعل عائلة بيدرو ، سائق الشاحنة الاسباني ، الذي يسكن قبالتهما في العمارة . الا انها خافت أن تضايقه فعدلت عن فكرتها وقالت : يجب أن استعد لتهيئة طعام الغداء . وعندما تناول الزوج افطاره ، دخن سيجارة واحدة ، وتصفح الجريدة التى يلقى بها البائع كل صباح تحت الباب . ثم قرر أن يخرج ليشرب قهوة وليدردش مع بعض الاصدقاء حتى يحين وقت الغداء . أما هي فقد شعرت أنها بدأت تستعيد ذلك الزمن القديم . فأغلب أوقاته في حانة سان جورج القريبة من البيت وفيها يترك نصيبا لابأس به من الحوالة الشهرية . ورغم أنه لم يكن ينتسب لعائلة غنية حتى يتمكن من نسيانها ، فانه ، هنا ، استطاع أن ينسى عائلته . لا يمكن القول بأنه تنكر لهـا . ولكنه يعلل قلة الزيارات ، وقلة الاعانة المالية لها بأنه رب عائلة ، له زوجه وله كذلك اولاد .

قالت الزوجة وهما يقتربان من الميناء :

– اني أشعر الان بأن حياتي تتجدد . اني ألومك كثيراً لانك تتركني في البيت وحدى .

– ماذا تريدين مني اذن . هل تريدين أن أخذك الى سان جورج ليتمجن عليك السكارى .

– ليس في الدار البيضاء سوى سان جورج . هناك أماكن أخرى يمكن أن نرتادها نحن الاثنين .

– على كل حال أنا لا أرغب في أن اخذ زوجتي الى بار .

– أنا لا أريد أن تأخذني الى بار . لكني أريد أن تهتم بي قليلا .

– تريدين أن تقولي اذن بأني لا أهتم بك .

– لا . . لا أريد أن أقول هذا بالضبط .

كان يبدو أنها أخذت تراوغ في الحديث . لقد قالت انه لا يهتم بها ثم أرادت أن تغير مجرى الكلام وادعت أنها لا تريد أن تقول ذلك . ويبدو أنها تعرف طبيعته جيداً . فهو عصبي الى حد الجنون احيانا . لذلك خمنت على أن النزهة يمكن أن تتم على أحسن حال اذا ما توقفت عن الكلام في أمور مثل تلك ، واذا ما أخذت تتحدث عن طول أعناق الرافعات ، وعن زرقة البحر ، وعن السمك الذي يقدم بكثرة في مقهى الميناء . ثم قالت :

– ما رأيك أن ندخل المقهى ونأكل سمكا .

– الافضل عندي أن نركب زورقاً . ونتجول قليلا في البحر ثم نعود لنأخذ سمكا ونشرب شيئا . اذ ذاك تكون شهيتنا قد تفتحت لكل شيء .

وافقته بلا أدنى تردد ثم ذهبا نحو الزوارق ، واكتريا زورقا ليعودا بعد ذلك الى المقهى .

كانت قد اقترحت عليه نزهة ظهر اليوم الاحد فوافق بسهولة . وقد بدا لها ذلك شيئا قريبا حقا . أحيانا يتملص من اقتراحاتها ، فهو لا يأخذها معه حتى للسينما . بل كان يدس في يدها فئات نقدية ويقول لها : « خذي الاولاد واذهبى الى السينما . ان الفيلم ليس جنسيا ولا ماجنا . مسموح للاطفال الصغار أن يروه . » فكانت تفكر لماذا بالضبط يقترح عليها أن تذهب للسينما مع الاطفال في حين يذهب هو الى سان جورج يغرق نفسه في النبيذ أو البيرة . وباختصار ، كان يبدو لها أنه يريد أن يتخلص منها بأية طريقة ، في الوقت الذي كانت هي نفسها تتشبث به تشبثا يفقدها أعصابها . وربما بدأت أن تشعر أنها شاخت عندما جاوزت الثلاثين : فقررت أن تتعلق به حتى نهاية المصير . لكن ، في الواقع ، كانت تلك عادتها حتى وهي في بداية العشرين . أما هو فقد كان كذلك متشبثا بها الى حد الجنون . لكن ذلك لم يكن يظهر فاضحا ، لانه كان كتوما ، غفلا ، يحتفظ بعواطفه باطنيا، لا يعلنها بسلوك ظاهري . وهذا ما كانت تحبه فيه أول الامر . أما الان فيبدو له ذلك مبالغا فيه . انه لايبالى بها كثيرا . أحيانا يقول : « – أنت أم أولاد ، قابلي الاولاد ، ليس من مصلحتك أن تعرفي متى أخرج أو متى أدخل . » لكنها تجيب : « أولاد ، أولاد . . دائما أولاد . ان الجروة نفسها تملك أولادا . » غير أنه لا يجيب . بل يصمت ويخرج دون أن يصفق الباب من ورائه . وكالعادة ، تكون حانة سان جورج في انتظاره ، حيث يعب كؤوسا من النبيذ ليعود كي ينام أو يتفرج على المذيع . وهو يذيع نشرة الاخبار الاخيرة في التلفزيون . اما الزوجة فقد كانت تفضل شيئا آخر غير سان جورج ، عندما كان يذهب مثلا لحضور بعض الاجتماعات النقابية . ورغم ما كانت تسمعه عن

الاخطار التي يمكن أن يتعرض لهـا الشخص الذي يهتم بالسياسة في المملكة ، فقد كانت تفضل ذلك وتعتبره عملا ايجابيا احسن بكثير من اغراق النفس فى الكحول .

قالت وهما وراء صحون السمك في المقهى :

ـ لولا هذا الضجيج لكانت المقهى شيئا رائعا . ان ثمن النبيذ هنا فيما أعتقد ليس مرتفعا .

بالنسبة لما يقدم من سمك فأن ثمنه ليس مرتفعا ثم انهم يقلونه بعناية ، رغم الكمية الوفيرة التي يقدمون منها كل يوم للزبائن .

ـ هل تذكر المرة الاخيرة عندما جئنا هنا ؟

أومأ براسه أن نعم واستمر يعب كأسه وهو ينظر الى الناس مصطفين في البار وهم يلغطون . قالت :

ـ لقد كانت معركة حامية بين سكيرين .

ثم التفتت حواليها فرأت نساء ورجالا ، عائلة معها أطفال . فاطمأنت اذ خافت أن تكون الانثى الوحيدة في البار . فذلك يجلب المشاكل لزوجها ـ قالت :

ـ يمكننا أن ندخل متأخرين في المســاء ، ما دام الاطفال يوجدون عند أمي .

حدق فيها بغموضه المعهود ، وبصمت لاحب فــي عينيه . قال دون أن يفكر فيما يقول :

ـ لا .. نقوم بجولة فقط على الاقدام ، ثم ندخل لنشرب القهوة في البيت .

ـ لا يمكن أن اقطع كل تلك المسافة الى بيت أمي لاخذ الاطفال .

ـ ما هي الا ربع ساعة ... تأخذين تاكسي جيئة وذهابا وتحلين المشكلة . ثم ، فسرت كل شيء طريقتها الخاصة وبسرعة ، خمنت مثلا ، أنه يريد أن يتخلص منها ليذهب الى مكان آخر ليعب فيه الخمر . لذلك قالت وهي تتذكر . انه يلزمه أن يستيقظ مبكرا كي يذهب غدا الى العمل :

ـ مهما يكن فانك لا يمكن أن تسهر هذا المســاء . أنت تعرف أنك غدا ستذهب الى العمل . ستبقى فــي البيت وستتفرج على التلفزيون يكون ذلك أحسن . لم يجب ولكنه استمر في اكل السمك . أخذت سمكه وقربتها من أنفها وهي تقول :

ـ انه طري ، ليس به رائحة .

لكنه ايضا لم يجب وانشغل بالمضغ ورؤية الزبائن في البار وهم يلتهمون السمك والنبيذ والبيرة . انتهى مـن المضغ وقال لزوجته :

ـ يمكن أن يحصل أي شيء الا أن يكف الناس عـن الشرب .

ـ هل تعتقد أن الشرب غريزة ؟

ـ ماذا تقصدين بكلمة غريزة . ان السمك طـري وليس قديما .

ـ تماما .

كانت ريح في الخارج تدغدغ شعرهــا ووجهها ، وتبعث خشخشة لطيفة في جريد النخل على طريق الميناء .

لم تكن السيارات كثيرة في هذا الوقت . لقد صـار عند الناس عادة ان يهجروا الدار البيضاء وشوارعها يوم الاحد الى الضواحي ، أو يتجمعوا في دور السينما ، أو فــي ملاعب الكرة ، أو يذهبون لمشاهدة سباق الـكلاب أو سباق الخيل . تذكر ذلك وقال لزوجته :

ـ هل تعرفين بأمرها ؟

ـ الجرسون بسان جورج ؟

ـ نعم .

ـ ما به ؟

ـ كل فلوسه ذهبت في سـباق الخيل أو سـباق الكلاب . كل الجراسين أصبحت عندهم حرفة الان .. لعبة الخيل أو الـكلاب .. هـل تعرفين أنه يمشي حتى سيدي معروف على قدميه ، لانه لا يملك حتى ما يدفـع به ثمن الحافلة .

ـ أخشي أن تصير مثله .

ـ لا .. ابدا . أنا لا أحب لعبة سباق الخيل .

ـ انك تحب لعبة الشراب .

لم يقل شيئا لكنه وضع كفه خلف ذراعها فــوق الكوع . سحبت يدها وأدخلتها تحت ابطه . أمسكت بـه بقوة كما لوكان سيهرب من يدها . قال لنفسه بانها بئيسه وتستحق الرثاء . تحتاج لعنايته . ضعيفة بشكل مخيف . باختصار ، انها امـرأة تـريد أن يهتم بها .. لـكن هناك مشاغل تملأ وقته .. قد تكون هذه الشاغل في العمـل ، أو في الحانة ، أو في أي مكان آخر .. الا أنها موجودة .

شعر الان بدفـع قوي يمتد في جسده كله ، وبرغبة جامحة في أن يحتويها احتواء جنسيا محضا . وأخـذ يتخيل أوضاعها . شعر بارتعاش فطرد كل شيء من ذهنه ، في حين تشبثت به في قوة كأنه سيهرب منها . قال مـن جديد وكان قد تيقن أنه أعطاها نصف ظهيرة باكملها :

ـ ستأخذين تاكسي وتجيئين بالاولاد من عند أمك .

ـ متى ؟

ـ الان .. انها السادسة والنصف .. في السابعة تكونين في البيت .

ـ وانت ، ماذا تفعل الان .

ـ لا شيء .. أتجول قليلا . سأتفرج على الفترينات .. ثم ربما ذهبت لاشرب كأسا في مرس السلطان ، ثـم التحق بك في البيت .

أخذ لها تاكسي ، ثم تنفس بعمق وحرية . لقـد تخلص مـن عبء ليس ثقيلا ولكنه مع ذلك عـ

فقط ستبدأ نزهة الفرديـة الخاصـة . كانت الشـ ـا الطويلة المتفرعة مغرية ، والعالم فسيحا وباهـ مشى في هذه الشوراع الكبيرة دون أن يفكر . ثـ عند باب الاوتيل . وتحسس جيبه . وبعد ان تأكـ في جيبه وأن معه نقودا كافية ، قرر أن يدخل لـطلـ فارغة فيها ماء ساخن .

ـ الدار البيضاء ـ

صدقي اسماعيل



انساناً.. وشاعراً... ومناضلاً

جلال فاروق الشريف

« في احلك الازمنة ، حينما يزحف الظلام على العالم ، تبقى لامعة ، عيون الاطفال واصوات الشعراء » .

بهذه العبارة استهل الشاعر العراقي محمود البريكان كلمته في الذكرى السادسة لذهاب السياب . واليوم ولما ينقض على ذهاب صدقي اسماعيل اسبوعان لا أجد ما هو اصدق من هذه العبارة في وصف صدقي اسماعيل الانسان الذي نظر دوما الى الحياة ببراءة الاطفال وتحدث دوما عنها بصوت الشاعر .

ومرة اخرى أجدني مضطرا هنا الى ان استعير عبارة اخرى من كلمة محمود البريكان الرائعة فاقول : لئن نظر صدقي اسماعيل الى الحياة بعيني طفل وتحدث عنها بصوت شاعر ، فما ذلك لانه كان رجل خيال بل لانه ليس ثمة من هو « **اكثر حقيقة من الشاعر واكثر استبصارا بالواقع منه . حلم الشاعر أصدق من يقظة الآخرين ... » (السياب في ذكراه السادسة)** . فالذين عرفوا صدقي أحبوه – وما اكثرهم – ففيه كانوا يجدون براءة الاطفال ، وفي صوته يسمعون صوت الشاعر . وفي الوقت الذي كانوا يظنونه فيه حالما كبيرا ، كان الحلم الدائم الذي عاش فيه ، وهو حياته كلها ، اصدق من يقظتهم جميعا . « **كانوا يحترفون الحياة ، اما هو فكان الهاوي الاعظم لها الذي لم يتوقف عن النظر اليها بعيون الاطفال ومعانقتها بلا خوف ولا رياء** » .

الى هنا وانا ما أزال أعرف من كلمة محمود البريكان الرائعة التي لا حد لصفائها وعمقها .

ولئن كان صدقي كانسان ، لا يمكن الا أن يحب كما يحب الاطفال ، الا انه ككاتب كان شيئا آخر تماما . كان الاديب المفكر الذي استطاع باستيعاب حي للتراث وباطلاع شامل على ثقافة العصر ، وبايمان عميق بالامة العربية والجماهير العربية ، ان ينشيء نظرة ويكون موقفا . ان كتابه « العرب وتجربة المأساة » سيظل لا شاهدا فحسب على صدقي اسماعيل المفكر ، وانما على صدق المعاناة للواقع العربي والتزام القضية الانسانية بأسرها . في هذا الكتاب حدد صدقي اسماعيل موقفا واضحا من قضايا الانسان المعاصر . حدد الفاجع في حياة الانسان الحديث كما حدد الثورة ، حقيقة ووهماً . ويعرف صدقي نفسه كتابه هذا فيقول : « **.. الكتاب ليس الا دراسة موجزة عن موقف الانسان من « الفاجع » في وجوده تهدف الى الربط بين المأساة التي يمثلها القدر أو الموت ... الخ وبين انهيار القيم الاخلاقية . ومنذ أن يتاح لشعب ما ان يعي هذه العلاقة ، فانه يكون على عتبة حضارة جديدة .. » . (الطليعة – العدد ٢٢٩)** .

والموقف الفكري أو الايديولوجي لصدقي اسماعيل لا يحدده كتاب « العرب وتجربة المأساة » وحده ، وانما سلسلة طويلة من المقالات والدراسات بدأ ينشرها منذ عام ١٩٤٦ في جريدة البعث وغيرها من الصحف والمجلات . بل أن كل ماترجمه أوكتبه من دراسة له صلة وثيقة بموقفه الايديولوجي بدأ من سيرة المناضل النقابي التونسي محمد علي القابسي مرورا بالاعصار لبوشكين والشاعر المتشرد رامبو ، الى دراسات عن فان غوغ وغوغان وغيرهما .

يقول في كتابه عن القابسي : **« ان الجانب الخطير الذي يجعل السياسة عنصرا اساسيا في قضية الشعب هو ان التحرر من الاستعمار بشتى انواعه ليس الا ثورة سياسية . وما دام التحرر القومي هو القضية ، فان السياسة هي قدر على العرب لا مفر منه ، وكل محاولة لعزل الشعب عنها انما تريد ترويض الشعب واذلاله وذلك بجعل الاستعمار طبيعيا في حياته والعبودية شيئا مألوفا لديه » . (ص ٢٨ – ٢٩) (١٩٥٥) .**

ونجد هذا الارتباط بين ماكتبه من دراسات وبين موقفه الايديولوجي في مقدمة كتابه عن « رامبو » عندما يقول متحدثا عن الشعراء الثائرين : **« هذه الناحية من حياتهم جديرة بان تجعلهم موضع اهتمام كبير لنا نحن العرب ، في وقت يبدأ فيه شعبنا أولى خطواته في طريق نهضة عظيمة يقدر لها ان تعيد للانسانية فتوتها وعنفوانها » . (ص ٣ – ٤) (١٩٥٢) .**

بعد هذه البداية في المقالة والترجمة والدراسة القصيرة والمطولة في الخمسينات التي حاول صدقي اسماعيل من خلالها تحديد معالم موقفه الايديولوجي ينتقل في الستينات الى الادب « الرواية ، القصة القصيرة ، المسرحية» محاولا متابعة تقديم نتاج ادبي يتابع من خلاله رسالته ككاتب عربي ملتزم بقضايا الجماهير العربية .

يقول متحدثا عن هذا النتاج : **«الانسان « الروائي » هو في طبيعته كائن تاريخي . وهو يزداد التصاقا ب « تاريخيته » – اذا صحت العبارة – كلما كانت الشروط الموضوعية صارمة في التلاعب بمصيره ، في حين يبدو « النموذج » في القصة أو الرواية مظهرا لتجاوز هذه الشروط ، بل انه يشير الى نوع من التوجيه أو التعليم . ولذلك فهو يقترن غالبا بفكرة الالتزام . غير ان هناك فرقا بين التزام التجربة كما يمارسها الانسان في الواقع وبين التزام المستقبل . مثال النمط الاول شخصية « البطل الروائي » بالنسبة الى تعاليم الواقعية الاشتراكية . مثلا النموذج البروليتاري الذي يمارس النضال من اجل مجتمع جديد يمثله هو في الواقع الحي . اما في النمط الآخر فان الشخصية « الروائية » تصور الانسان سؤالا كبيرا في العالم لا سبيل فيه الى الجواب النهائي لان جميع « التجارب » من خلاله تستعاد من جديد » . (الطليعة – العدد ٢٩٩) .**

ومنذ ان تولى صدقي اسماعيل في مطلع عام ١٩٧١ رئاسة تحرير مجلة الموقف الادبي بدأ يبرز كناقد أدبي ينطلق من وجهة نظر في الادب الفني متكاملة مع رؤيته الفكرية العامة ، على الرغم من ان كتاباته النقدية بدأت مع بداياته الاولى في الكتابة في الخمسينات . لقد برز صدقي اسماعيل في السبعينات من خلال رئاسته لاتحاد الكتاب العرب ولمجلة الموقف الادبي لا كأديب كبير أصيل فحسب وانما كموجه للحركة الادبية في القطر ايضا .

يقول في دراسة عن النقد الادبي : **« ان من أولى المسلمات في الحياة الادبية ان يكون الاثر الادبي لدى الكاتب تعبيرا عن رؤية متميزة الى العالم ، وسواء كانت هذه الرؤية ذات طابع جماعي – كما هي الحال في الشعر الجاهلي مثلا – أو كانت ثمرة للتجربة الخاصة في الحياة الفنية للكاتب ، فان الحد الادنى مما يطالب به الاديب « الحق » ان يمثل شخصية فنية متماسكة تبرز ملامحها في كل أثر من آثاره ، وتحمل الى الآخرين شيئا من ايحاء التجربة الانسانية التي عاناها في حرارة وصدق .. » (الموقف الادبي ص ٦ – العدد الاول) .**

وتؤلف الدراسات النقدية التي نشرها في الموقف الادبي بين عامي ١٩٧١ – ١٩٧٢ مصدرا اساسيا لتقييم التجربة العربية المعاصرة في الادب ، ويمكن ان يستخلص منها منهج متكامل في النقد الادبي .

واذا ما أتيح للمخطوطات التي لم تنشر بعد ان تطبع وهي عديدة تشمل انماطا مختلفة من النتاجات فيالرواية والقصة والمسرحية والدراسة ، فيبدو المجال مفتوحا لدراسة نتاج صدقي اسماعيل كمفكر وكاتب وروائي .

كان صدقي اسماعيل الانسان والكاتب والمناضل شاهدا كبيرا من جيل . انه جيل الاربعينات الذي استيقظ على الاحتلال الاجنبي وعلى التآمر الاستعماري على الوجود العربي . كان رائدا في ذلك الجيل الطليعي من المثقفين المناضلين من ابناء الفقراء في الارياف والمدن الذين وجدوا انفسهم بعد افلاس القيادات السياسية البورجوازية وعجزها عن انجاز الاستقلال وحماية ارض الوطن العربي وتطوير الاقتصاد الوطني وحمايته وزيادة الدخل القومي ، مرشحين لتولي القيادة السياسية .

كان صدقي اسماعيل من ذلك الجيل الطليعي الذي استطاع بعمق احساسه الوطني وبشعوره الحاد بانتمائه القومي وبتطلعه الى الاشتراكية ، وبتثقفه بالتراث وانفتاحه على الثقافة العالمية المعاصرة ان يصهر هذه العوامل المكونة لشخصيته ويعطي لجيله ملامح طليعية متميزة . كان هذا الجيل هو بداية الانطلاق لمرحلة جديدة في حياة الجماهير العربية تتميز بالتطلع الى مستقبل عربي على مستوى العصر . كان جيلا عبر تطلعات ثورية حقيقية ابتدأت قبل اكثر من ربع قرن واستطاع بكفاح جاد دؤوب ان يبلور هذه التطلعات ويرسم ملامحها الاساسية .

لقد وجد نفسه في مرحلة تاريخية صعبة ، كان فيها مطالبا بان يبني كل شيء من جديد . في السياسة كما في الثقافة ، وفي الادب كما في الفن . بل وفي كل مجال . ولهذا السبب لم يكن صدقي اسماعيل كاتبا فحسب . كان مناضلا لان الكفاح الوطني بحاجة الى مناضلين ، وكاتبا لان الثقافة بحاجة الى المثقفين ، وصحفيا لان النضال لابد له من وسائل الاعلام . كانت الضريبة التي فرضتها المرحلة التاريخية على ابناء هذا الجيل الطليعي

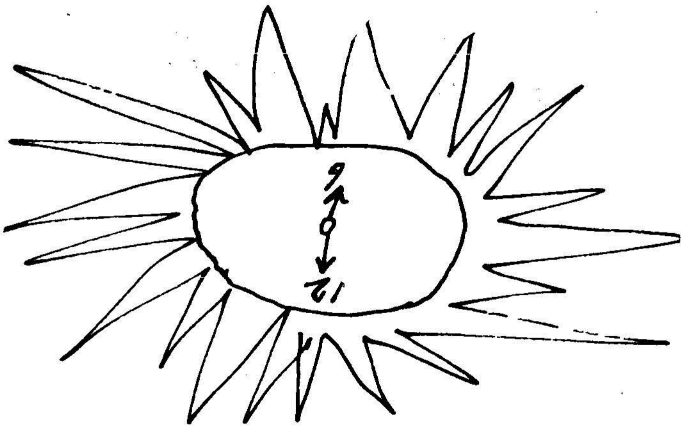
باهظة . كانت تطالبهم بان يكونوا كل شيء في آن واحد . ان يصنعوا انفسهم بانفسهم وان يصنعوا لنضالهم منطلقاته واستراتيجيته ، وأن يظلوا أوفياء لاصولهم الفقيرة الكادحة وملتزمين بالجماهير وقضيتها . وفي الوقت نفسه ان يكسبوا عيشهم ويؤمنوا لانفسهم وأسرهم ما يسد رمقها .

وفي هذا كله ظل صدقي اسماعيل حتى اللحظة الاخيرة الانسان والمثقف والكاتب والمناضل والكادح . وفي حين تبرجز من تبرجز وسقط على طريق مسيرة اكثر من ربع قرن من سقط في هوة المنافع الرخيصة ، واغراء المناصب ومواقع السلطة ، ظل صدقي اسماعيل ، كما نشأ وكما كافح . لم يملك اكثر مما يكفي لعيش شريف بعيد عن ذل الحاجة ، في وقت كان فيه قادرا على ان ينساق فيما انساق فيه كثيرون من ابناء جيله .

وفي موقع الثقافة ورسالة الادب لم يتوقف صدقي اسماعيل الكاتب عن ان يظل محتفظا بصفاء رؤيته الثورية للقضية العربية وبنزاهة موقفه الايديولوجي والسياسي . لقد ظل دوما في فكره وقلبه وقلمه في صف الجماهير بعيدا عن المواقع السلطوية ، يواجه محاولات الاغراء والارغام لا ببراءة الاطفال فحسب وانما بفكر سياسي واضح نير لا مجال فيه للمساومة والتنازلات والمنزلقات . ان مجلة « الكلب » السياسية ، التي بدأ يحررها بنسخة واحدة بخط يده لنفسه ولاصدقائه منذ اوائل الخمسينات والتي استمر يحررها حتى وافاه قدره المحتوم تقف شاهدا على هذا كله . انها تمثل عرضا نقديا ساخرا بقالب شعري للاحداث السياسية اليومية ، لا يمكن ان يجد سبيله ابدا الى الطباعة والتداول . ان مجلة « الكلب » تقدم دليلا لا يدحض على ان صدقي اسماعيل في احلك الظروف السياسية واشدها حرجا ، ظل نافذ البصيرة واضح الرؤية للواقع السياسي يتخذ منه موقف النقد اللاذع الساخر المتجاوب مع موقف المواطن العادي من كل السلبيات التي يعيشها ويلمسها في حياته اليومية .

ان هذه السطور القليلة ليست سوى تعريف أولي بسيط بصدقي اسماعيل الانسان والكاتب والمناضل . ان شخصيته العميقة والبسيطة في آن واحد التي كانت تنأى به باستمرار عن ان يفرض نفسه على الآخرين أو أن يحيطها بأية هالة سوى هالة البساطة والطيبة والتعاطف الاخوي مع الغير ، قد حالت باستمرار دون ان يكتب عنه في حياته ماهو جدير بان يكتب عنه فعلا .

ان غياب صدقي اسماعيل المفاجيء يلقي على عاتق الكتاب والباحثين والنقاد ، وعلى عاتق المؤسسات الثقافية العربية مسؤولية الوفاء لا نحو الراحل الكبير فحسب ، وانما نحو الثقافة والادب والنضال . ان ما قدمناه في هذه السطور من تعريف جدير بان يلفت النظر الى حياته وانتاجه كي يدرس بما يستحقان من اهتمام . وتظل الخسارة التي لا يمكن ان تعوض ، ان صدقي اسماعيل قضى وهو في أوج النضج والاستعداد للعطاء .



تأملات في تاريخ امرأة

عبد الرضا الصحني

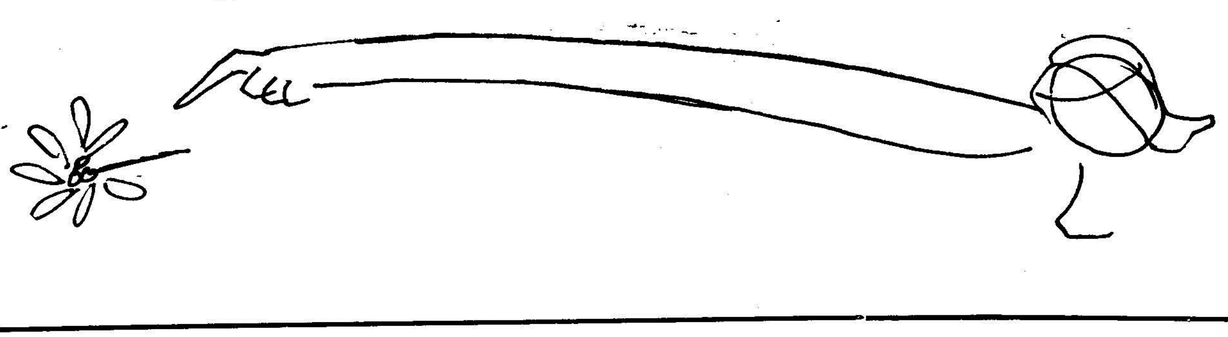
يسكن الليل في كل شي
في الشوارع ، في البحر ، في غرفتي ،
باردا وكئيبا .

يسكن الليل فيْ
فانا ساكن
ساكن

فجأة تسقطين عليْ
يرجف القلب ، تستيقظ الذاكرة
وتظلين شيئاً خفيْ
في الصباح سكنتا معاً
وتركنا على شرفات الصباح
ظلنا . رسم الضوء ظلا لنا واحدا
صهرته شموس الظهيرة
هل عرفت شموسا تذيب الظلال ؟
عبر غابات روحي تجولت ماذا يخيفك ان تلمسيني .
ان تمري علي النهر ثانية
عند ناصية الجسر ،
او تهمسي للعواصف عن وردة ميته
«كل شيء حالك ومقفر في الشوارع القديمة
يا نفسي استندي الى الجسر الحجري القديم
وتنشقي رائحة النهر الشذية .»

ـ الشوارع مقفرة والدروب
هجرت عابرتها
حينما تأزف الساعة السادسة
ترجعين ـ نهاية يوم رتيب ـ فتلفاك ريح الغروب
بوريقات صفصافة يابسة
ذرفتها دموع فراق وذكرى
للزمان الصغير الذي لا يؤوب .
عندما ترجعين وحيده
ترجع النسوة العاقلات لازواجهن ويصنعن
شايا ويغتبن جيرانهن قبيل العشاء
ثم يقرأن في صفحة من جريدة
ما يخبئه الحظ أو ما يهم النساء
وتظلين انت وحيدة
ترسمين العواصف والنهر والوردة المشتهاة الاسيره
ألا تستطيعين ان ترسميني ؟
فقد تستطيعين ان ترسمي موت ورده
وحبا قديما ، وعاصفة في سكون
وروحا
وقد ترسمين الموده .
ووهج حنيني
فهل تستطيعين ان ترسميني ؟

الكويت



الانشودة الاخيرة لهوميروس

خضير عبد الامير

يوم جديد . اذن سأروي حكايتي من جديد ايضا . تماما مثل كل يوم . لقد رويتها كل صباح وانا اتلمس طريقي واتحسس بيدي وبعصاي عثرات الارض، واستمع بأذني لكل شيء حتى للهمس الناعم الذي احسه ينساب بين لغط الاصوات وجلبة المارة . وحينما كنت امر في اول عهدي بعماي وانا غارق بعوالم حلمية سوداء ، احس بالناس يقتربون مني ويتجمعون من خلال الصمت الذي يقطع حتى انفاسهم ، فاصمت انا الاخر لصمتهم حتى يسود احساسي فوق كل شيء موجود حولي فأشعر باني قد ادرت رؤوسهم واجتذبتهم الى نقطة سوداء كانت في الماضي لا تلفت اليها الانظار . وحينما ابدأ بالتقدم الى امام اشعر بهم خلفي يتدافعون ويسيرون بنفس البطء ، وبنفس الشعور الذي يداهم الانسان وهو في حالة اكتناه غيب ما ، مجهول طالما صبا اليه . عند ذاك يتملكني الزهو ، انا الاعمى ، باني انسان استطعت ان اغير من روح التكرار اليومي او العادة التي كنت امارسها وانا ذلك الحمال داخل السوق المعتم والموبوء بروائح الذبائح والدماء وفضلات الامعاء والجلود والرؤوس المقطعة المدماة الحافة والجانب .

عند ذاك فقط ابدأ بسرد نفس الوقائع التي مرت علي واحاطت بي او انا الذي احاط بها . اسرد عليهم حكايتي بأسلوب بطيء ، الوك بلساني وامرره داخل حلقي واتريث في الكلام حتى اقطع انفاسهم ويصيبهم ملل كبير من الانتظار ، لاني استبق الحادثة بايماءات بديعة واشارات كثيرة واداهمهم بهمهمات متواصلة حتى اقطع انفاسهم غيظا ، وطالما سمعت سبابهم من بعيد فلا آبه له واستمر واقول في سري ، لقد استطعت ان اقود القطيع والذي انا واحد منه . وبمرور الايام اصبح الزخم ينفض والجموع تبتعد وحينما امر لا اسمع ذلك الصمت الذي كان يحيط بي وانما تمر في سمعي تلك الجلبة اليومية والاصوات الاعتيادية والضحكات ، ولم يعد مروري يثير اي انتباه . لقد اصابني غم كبير واصبحت رجلاي عاجزتين عن حملي ، فصرت اتلمس الجدران واضرب الحوائط والابواب والسلالم بعصاي غيظا وتشفيا وهذا مما كان يثير الحفيظة ضدي ، ولم استمع لنصيحة ناصح باني يجب ان انتهي من سرد الحكاية ، لانها اصبحت مملة ومسموعة وباني يجب ان اكف عن ذلك .

كنت ارويها في اول عهدي بالعمى بألم فاجع ومأساة ما بعدها من مأساة ، وكنت ابكي بلا دموع ، وبعد ذلك بدأ صوتي يبح ويتحشرج حتى فترت همتي واصابني ملل من ذلك فاستعضت عن كل شيء .. عن المأساة والدموع والاصوات الكسيرة والحرقة النفسية المؤلمة بحركات تمثيلية تهريجية بحتة . ألون صوتي ، واقطع انسيابه في بعض الحالات والاماكن والوقفات ، والوك الكلام بعناد حقيقي ، وكنت اتطلع لداخلي متشفيا من الناس وكأني اتطلع بوجوههم ، ونتيجة لذلك كله استطعت ان اجتذب البعض من سكان المدينة وحاضري السوق وان اجمعهم حولي ثم اتحرك في وسطهم وكأني ذلك الخطيب الذي يدور في اواسط الناس يحثهم ويشحذ عزائمهم وبعد ذلك لم يعد كل شيء مثلما كان . تفرقوا من جديد وابتدأت ألم نفسي واعيدها واخط في الارض بعصاي ، واحس بملمس الجدران وانا امرر على احجارها كتفي واستطعت بمرور الوقت وانصراف الناس ان استعذب طعم الصمت لاول مرة، ومع كل ذلك كم وددت لو يستمع الي احد من الناس اروي له حكايتي للمرة الاخيرة ، لاني اشعر شعور الغريب الذي فقد امله في الارض والناس ، ولم يسعفه حتى الامل، انه اذن يوم جديد وسأروي حكايتي من جديد ايضا ، سأرويها لنفسي بكل هدوء وصبر وسكينة واترك كل الحذلقات والتمثيل . سأرويها كعبرة لي حتى اكف عن تفريع نفسي ولومها وسأكون عند ذاك الشاهد والمستمع والراوي والمتحرك على صعيد السوق والاماكن المحيطة من حولي ، وستكون حكايتي الاخيرة هنا لاني سأغادر هذا به والبيت العتيق ودكان القصاب والناس الذين يتطلعون. المكان . اليس هو يوما جديدا ، اذن ستكون جدته واضحة وليكن طريقها طويلا . ان الصباحات الجميلة الهادئة، والسكون الذي يلف الازقة ، وتقاطع الضياء ، ثم خمود الاصوات حولي يدفعني الى الاستيقاظ مبكرا بكرة الضياء بخطوطه الممتدة الواغلة في مشرق السماء ، فاترك فراشي واسحب نعالي بعد ان اسكب الماء على وجهي واستقبل وحشة البيت ودكنة الزوايا ، وتنطبع في ذهني صورة الخطوط الطينية الرطبة الدبقة وهي تحدد طابوق الارضية ثم

تمر امام ذاكرتي اكثر من حشرة تمرق مسرعة او تدب هالعة فوق تلك الخطوط السوداء المربعة والمضلعة الخالية، وتستقبلني فوهة الحجرة الثانية داكنة كالرماد فارغة الا من حاجياتي البسيطة فادور متلفتا حذرا . لا شيء في الداخل الا الوهم يجسمه الفجر ولون الشروق وبقايا ليل الامس . عند ذاك وانا في غمرة وقفتي الصباحية البسيطة : اقطع الطريق على سلسلة الافكار والاوهام بحيث احدث من الجلبة البسيطة في نعلي مما يساعدني على امتلاك وعيي واستقبال الباب ذي الضلفة الواحدة المبقعة بمسامير حديدية عريضة ودقيقة مكونة اطيارا ووجوها بشعة واعينا خرافية وافواها فاغرة خالية من كل شيء سوى الارادة الجامدة . فأدير المزلاج الحديدي وادفع الرتاج فتأنس نفسي بصوته الذي يذكرني بان الصباح قد دق وتده في الارض وانطلق عبر الازقة الضيقة مارا بجميع الابواب والشبابيك والكوى المجصصة البيضاء والمقبرة الكالحة ، اتصيد الوجوه واتسمع لكل حركة . وما اكثر تلك الدهاليز المغلقة بوجه الظلام وما اقل الحركة في الطريق ، وبعد تلك المنعطفات التي تتلامس شرفاتها وجها لوجه حتى ليكاد الجالس في هذه الشرفة ان يصافح المقابل له ويستمع لحديثه مهما كان هامسا. اكون قد تركت ورائي البيوت وانحدرت ابغي السوق الوحيد الذي اجد فيه كل الاشياء . ومع كل رغباتي الصباحية في ان ارقب كل المحيطات بي من داخل وخارج وجالس وغريب وعابر يدخل السوق لاول مرة يبغي افطارا ، فاني لا اخالف مجلسي قرب دكان القصاب الذي يفتح مبكرا وينير الدكان بسراج كبير ثم يبدأ بتقطيع اللحوم وتعليقها .

من هناك ابدأ بثرثرتي الصباحية .. اتكلم عن العمل والشغل الجديد الذي بدأ يمارسه اكثر الحمالين في هذا السوق الا انا فقد اعتدت مثل هذه المهنة زمنا ولا استطيع انفكاكا عنها ، ثم ان القصاب مصدر رزق كبير لي . فان زبائنه كثار ورزقه وافر وبدوري فاني اواصل ايامي بحمل ما يتجمع امامه وامام بعض الدكاكين من احمال وحاجيات واسير مع صاحبها . ادخل البيوت واتطلع للمظاهر المختلفة الباذخة منها والبائسة . الحقيرة منها والحقيقية ، وهكذا احاول ان اخلق الشيء الذي يعيد لنفسي الرغبة في الاستمرار على عمل يومي صغير جامد لا يركن اليه .

في مثل تلك الايام تماما ومثل كل صباح يمر علي قعدت قرب دكان القصاب وشرعت اثرثر عن نهاري الفائت وليلي الذي تركته ورائي ، وهو منهمك في التقطيع والتعليق والفصل وسل العظام العريضة باليد ، الى كل تلك العمليات التي يمارسها القصابون في حوانيتهم ، واذا بشاب يقترب من الدكان ويبادرنا بالسلام ، ولما توقف طلب من القصاب ان يعطيه ذبيحة كاملة . اختار له القصاب جثة سمينة وعرضها عليه فوافق في الحال وهم ان يأخذها ، قمت اليه مسرعا واخذتها بدلا منه وحملتها على ظهري وتوقفت امامه انتظر ، ابتسم الشاب وقال :

ـ اتبعني

تبعته وانا احاول ان اترك فاصلة مهمة بيني وبينه. الا انه التفت الي ثم توقف قليلا ولما اقتربت منه قال بهدوء ونفس الابتسامة منطبعة فوق وجهه .

ـ اسمع ، لم اخترك انا ، وانما انت الذي اختار حمله ، وعلي ان اعصب عينيك حالما تقترب من البيت .

قلت في سري « ليكن » .. ان فضولي القديم لم يعد كعهدي به ، ثم حاولت رفع رأسي وقلت بصوت مسموع .

ـ ليكن يا اخي .. افعل ما تشاء ..

بدا الارتياح على وجه الشاب ثم عاود سيره بهمة كبيرة وكنت خلفه احمل الجثة مقلوبة .

اخترقنا دروبا كنت اعرفها جيدا ، ومن هناك مررنا بأزقة اخرى غريبة عني ، لم اقترب منها وانما سمعت باسمائها فقط وحينما توارت الازقة خلفي خرجنا الى ناحية واسعة وهناك طالعني ضوء يبهر الابصار ، ويدفع بالانسان الى ان يتأمل عالمه مجددا ويخرج الى وضح النهار ، وان لا يكتفي بظلمة السوق والضوء الاخر الذي تبعثه العتمات الداخلية وتحجزه الجدران الحجرية العتيقة فتحيل وضح النهار وانبهاره وبياضه الى دكنة الغروب ولون الرماد والرصاص .

توقف الشاب وتطلع الي وقال .

ـ علي ان انفذ ما قلته لك .

ولم يسمع جوابي وموافقتي وانما اخرج من جيبه منديلا حريريا مطرزا بالوان جذابة فتحه ثم طواه وعصب به عيني .

سادت ظلمة حسية فقط ، وتركت ماوراء العصابة، ورحت اتمثل ملمس المنديل وهو يأخذ معنى الحلقة الدائرة حول رأسي ليمنع عني ذلك الانبهار اللوني .

كنت امام اكتناه هذا الشيء صابرا منتظرا وكلما مر الوقت وانا في موقف كموقفي هذا احس بديمومة المواصلة ، لاني اريد ذلك .. اريد سبرغور هذا العالم القريب البعيد الذي كنت اعتقد بانه قريب الي ومعروف عندي تماما .

قادني الشاب من يدي ، ومن اتجاه المسير عرفت انني ابتعدت اكثر ، ومن احساسي بالضياء شعرت بان الظلمة سادت خارج عصابة العين ، واني اقاد الى ركن بعيد غائر في بعده وغير مأهول ومتوار عن الطرق المألوفة .

واحسست به يتوقف بعد ان انقطع وقع خطاه ، فحاولت التوقف ايضا ولكني كنت لا اعي اين اضع قدمي الثقيلتين وفي اي بقعة من هذا المكان .

ـ توقف هنا .

جاءني صوته بنبرة هادئة تنم عن رقة احساس تليق بمظهره . توقفت ثم احسست بيديه وهما تسحبان المنديل الحريري عن عيني بعد ان حلت اصابعه الدقيقة العقدة بلطف زائد .

انتظرت لحظة واحدة حينما يزول الضباب الاسود عن عيني ويعود لها صفاؤها المعهود ، وكان هو يلاحظ كل شيء ويحس كأحساسي . ذلك لانه صبر علي ثم قادني من يدي وانا اعبر عتبة باب دار كبيرة واسعة . ضلفتان من خشب الابنوس رائحته نفاذة طيبة عبقة ، تتوسط الضلفتين مطرقتان من الحديد الاصفر المسود على هيئة كف مضمومة واصبع ترتفع الى الاعلى تشير الى التوقف والتريث والتبصر ومحاسبة النفس قبل الدخـــول . تناول الذبيحة عن ظهري وانزلهـا وسـط باحة واسعة تحيط بها الغرف . ثم اختفى لحظة وعاد مبتسما .

ــ اعطني يدك

ناولته كفي . فوضع في راحتي قطعا ذهبية عديدة وقــال .

ــ يجب ان اعيدك معصوب العينين .

ــ افعل ياسيدي

قلت ذلك وانا ارنو الى القطع الذهبية وهي بداخل كفي مضمومة .. عصب عيني بنفس المنديل الحريري وقادني الى الخارج . كنت امشي بخطوات سريعة ، ولم يكن هناك اي انسان . اذ لم اسمع اية محاورة ، او اي كلام يصدر لا عن قريب ولا بعيد . فعرفت بانني اسير في مكان بعيد عن المدينة . وفي الحال قطعت معرفتي بالمكان وانتبهت لحالي ، ولهذه القطع الذهبية التي لم اكـن احلم في يوم من الايام ان احصل عليها . وكانت بيـدي اقبض عليها بكفي واتحسس ملمسها باصابعي .

سمعت صوته قريبا مني .

ــ الان تستطيع ان تنصرف ، وارجو ان اراك في كل صباح قرب دكان القصاب .

رفع العصابة عن عيني فودعته مشيرا بيدي وعدت بعد ان تعرفت على الطريق .

لم اذهب الى السوق في ذلك اليوم ، وانما توجهت رأسا الى بيتي . لم احفل بكل ما حولي ، وانما انتصبت وسط الباحة وتطلعت الى القطع الذهبية بارتيـــاح ، وصعدت الى غرفتي مسرعا ، هناك اخرجت درجاخشبيا ثم وضعت القطع الذهبية وحفظته في مكان جيد وامـين ورحت مسترجعا ذلك الموقف الصباحي والشـــاب والذبيحة والبيت الكبير البعيد عن المدينة الغارق في لجج الضوء السابح بنور ابيض شفيف ، والطرق التى لا اعرفها ، والمنديل الحريري الملون ثم ، واخيرا ، هذه القطع الذهبية التي تعيد لي تلك الساعات الحلمية الى حقيقة واقعـــة لا استطيع نسيانها .

لا ادري كم مضى علي من الوقت وانا مضطجع في فراشي ، ادخن لفائفي بيدين متعبتين راعشتين لانشغال ذهني وتوتر اعصابي بسبب الحالات التي كانت تنتابني وانا في خضم تلك التجربة الصباحية .

حاولت اشغال نفسي بكل شيء موجود داخل البيت . تطلعت اليه ، لم اجد ما يثيرني سوى تلك الردهة المظلمة الواقعة في الاسفل وبعض حاجياتي القليلة الموجودة في غرفتي العليـــا .

انصرفت عن البيت وخرجت الى الطريق ثم عبرت الازقة ، ومن هناك دخلت المقهى ورحت اقضي الساعات فيه منشغلا عن كل ما حـدث وما سيحدث لي في يومي الاتي .

في صباح يوم جديد وعلى عادتي مثل كل يـــوم استيقظت ولكن بحافز غريب يحل في جسمي ، يقيمني ويقعدني يشدني الى حالة الانفعال التي بدت تنثال علي او تنبع من داخل نفسي .

تركت فراشي وتناولت السلم هابطا ثم انطرح في ذهني صرير الباب وانين المزلاج وكنت مسرعا لمواجهـة الموعــد .

وقرب دكان القصاب جلست بعد ان سلمت عليه ثم انشغلت بمراقبة الطريق . وحينما يفتح دكان في بداية السوق وينار قنديل اشعر بأمل جديد بكوني سأرى هذا الشاب من بعيد حينما يبدأ دخول السوق ، وعندهـا سأتهيأ لاستقباله .

لم يطل مجلسي وانتظاري ، اذ اقبل الشاب سـائرا وكأنه يتراوح في مشيه بين الهبوط الى الارض او الصعود الى السماء ، واقترب مني وحياني ثم حيا القصاب الذي استقبله بترحاب بالغ . كان دائم الهدوء والابتسام وهو يتلفت ثم يواجهني ويواجه الذبائح والدكان والقصـاب بنظرة صافية ، كنت اعرف معناها ، او اتخيل ما وراء كل هذه الابتسامات الواضحة البسيطة . ذلك السر الذي يميل الى كتمانه والذي استطعت ان الج اليه من باب ضـيـق .

بعد ان اختار له القصاب ذبيحة سمينة طرية اللحم اشار الي ان احملها وكنت متهيئا قبل ان يشير . وضعتها على ظهري وامسكت بالرجلين من الاعلى وامتدت الرقبة غليظة مقطوعة دامية يحيط بها غلاف شفاف شـمعي اللــون .

وسرت وراءه ومررنا بنفس الطريق الذي سلكناه امس ، وفي نقطة معينة استطعت ان اتعرف اليها جيدا ، توقف ثم اخرج المنديل الحريري وعصب عيني وقـادني من يدي حتى توقف وقرب ذلك الباب اطلق عيني مـن المنديل فطالعني الكف الحديدي والاشارة المرفوعة الى الاعلى والتي تشير الى الهدوء والتريث والكتمان . عبرت العتبة ودخلت الباحة ، ثم انزل الذبيحة عن ظهري ومنحني قطعا ذهبية مساوية لما منحه لي في اليوم الاول او اكثر . ثم عصب عيني وقادني مسافة كبيرة وبعدها فك عقـدة المنديل وانطلقت راضيا . تغيرت احوالي ، وابتدأت معالم النعمة تنمو حولي ، تغير ملبسي ، واخذت مكاني في صدر المقهى وانا ارفل بملابس جديدة ثمينة .

تركت العمل كليا طيلة النهار ، واخذت القطـــع الذهبية تزداد كل يوم . وكلما اشرق ضوء الصبح اقوم الى عملي فألج السوق واحمل الذبيحة وامر في فترة مظلمة اقاد فيها لا ادري الى اين ، ثم يطالعني الباب الخشبي

الاسود ورائحة الابنوس والصندل واميز معالم النعمة والخير . وتعاد عملية عصب العين وبعدها اكون حرا وقد عرفت الطريق . وبمرور الايام بدأت آلف كل الاشياء المحيطة بي حتى تلك التي لا اراها . نفس الواقع الذي احسه . نفس العثرات ، ونفس الاتجاه اتخذه في كل مرة حتى ان الشاب بدأ لا يقودني في بعض الفترات . كانت الفة المكان مستكينة في اعماقي بالرغم من الظلمة . لاحس، لا حركة من الموجودات سوى ما كان ينسجم مع طبيعة الارض القفر الخالية والتي كانت تفضى الى نفس المنعطفات . وكلما ازداد مالي في بيتي قل كلامي وهدأت نفسي وعافت مطلبها عن اكتناه هذا الشيء المجهول . وما سر هذا الشاب وسر البيت الكبير وسر المنديل والذبيحة ودكنة الصباح وشحوب الضياء .. ثم ذلك الانبهار الكلي المحيط في ذلك المكان الموحش . ما سر كل تلك الاسرار الفائمة عن عيني ، ما كل هذا الضوء ، وما كل هذا الظلام ، ما كل الاشياء التي تتجمع ثم تتحول الى كتل وهمية تمر في ذاكرتي ، ما كل هذا الذي اراه واسمعه .. انتبهت الى نفسي وانا اتمثل مطرقة الباب وهي تشير الى محذرة ، ثم تلك القطع الذهبية الصفراء التي ملاءت كيسا في غرفتي . حالة الرضا التي امر بها كل يوم ، كل هذه الاشياء المتجمعة تمنعني من السؤال الملح واكتناه ذلك السر . مع مرور الايام تناسيت واقعي ثم نسيته بعد ذلك كليا ، وبدأت اجمع المال وانتظر الشاب كل يوم واغمض عيني قبل ان يعصبهما بمنديله ، واتطلع الى كل ما حولي بلذة جديدة معصبة بالصبر وهدوء النفس .

قال الشاب بصوت آسر .

ـ اسمع . لقد مررت بالتجربة ، وخرجت منها ، وانت الان تعتبر كواحد منا .

ـ وهل انتم مجموعة ياسيدي ؟

ـ اجل اننا سبعة اخوة وستراهم عما قليل .

قلت في سري وانا اتصنع اللامبالاة .

اذن سيكشف السر ويرتفع الحجاب ، وانال ما كنت اتطلع اليه .

واعقب

ـ لقد وثقنا بك كثيرا وكنت صموتا لا تسأل ولا تحب الفضول .

ضحكت في سري وتطلعت الى نفسي افتش عن حقيقة استشف منها الصدق فيما يقول .

ـ ومنذ الغد ستسير قربي بدون غطاء للعين وبدون منديل .

وفي الصباح الباكر كنت احمل الذبيحة واسير قرب الشاب ، وحينما اقتربنا من المكان الذي اعتاد فيه ان يعصب عيني تطلعت اليه وتطلع الي وابتسم وسرت قربه وكانني سجين اطلق سراحه منذ هذه اللحظة . ابتدأت في سري اتناول معالم الطريق واعقد من المقارنة البسيطة بين المرئيات السابحة في اللون الاسود وبين الرؤية الاكيدة الواضحة ذات اللون المتوهج . ابتعدنا عن المدينة وعن الازقة ، وسرنا في طرقات بعيدة حتى اقتربنا من الباب فتطلعت اليه شممت عطر الخشب الابنوسي الاسود . وكانت الاصبع الحديدية المخضرة تتطلع الي وكأن وراء الكف المضمومة عينين معصوبتين تضحكان لاول مرة . عبرت العتبة ووضعت الذبيحة على الارض وانتظرت . عاد الشاب ومعه حفنة من القطع الذهبية فشكرته وخرجت الى الطريق وانا مصمم ان لا اكشف السر مهما رأيت ، ومهما حدث محافظة مني على ديمومة الرزق ، وديمومة العطاء ، ونظرا للثقة الكبيرة التي ابداها الشاب نحوي .

ورغم كل تلك النوازع الداخلية التي تنتابني والتي تدفع بي الى الالحاح على معرفة الكثير الا انني بقيت كاللغز المغلق امام القصاب والناس والذين شاهدوا تحولي من الفقر الى الغنى ، ومن البحث عن الفلس الى هذه القطع الذهبية التي تتحول الى اكياس صغيرة من المال عند اقرب صائغ او صراف .

مرت الايام تباعا ، وكنت اتحول فيها من حمال الى صديق ، ومن صديق الى واحد من اهل هذا البيت الكبير ، ومن باحث عن السر الى زاهد فيه . الى ان جاء ذلك اليوم الذي دعاني الشاب الى الدخول في احدى الغرف الداخلية .

وضعت الذبيحة على الارض كالعادة وحاولت الخروج الا ان الشاب طلب مني ان انتظر ثم غاب دقائق وخرج ومعه مجموعة من الشباب يماثلونه في العمر والسمة العامة وجمال الوجه .

قال الشاب مبتسما وهو يشير اليهم .

ـ هؤلاء اخواني .

ـ خادمكم الحمال .

قال الشاب معترضا .

ـ كلا ، انت منذ الان اخ لنا .. فاذا اردت ان تكون واحدا منا فنحن نقبلك على الفور .. لقد وثقنا بك كثيرا، ثم ان الرأي كان رأيهم هم وليس رأيي وحده .

والان انت تعرف الطريق ، فأذهب وعد الينا مساء ونحن بانتظارك .

في مساء ذلك اليوم ارتديت احسن ملابسي . لقد حرصت ان اكون بمستوى الدعوة ، وبمستوى المال الذي تجمع لدي ، وسلكت الطريق حتى اقتربت من الباب الذي اصبح منظره مألوفا عندي .

وحينما تطلعت الى اشارة الاصبع الحديدية المخضرة ابتسمت وكأني بابتسامتي اقدم لها تحذيرا اشير فيه الى انها يجب ان تكف عن تذكير امثالي من الناس الذين يستطيعون ان يكتشفوا الاسرار بصبرهم واناتهم وسكوتهم .

توسطت الباحة وتوقفت امام احدى الغرف التي كانت الاصوات تأتي منها . لحظة وهدأ كل شيء ثم اقترب مني الشاب مبتسما وصافحني ثم قال .

ـ كنا في انتظارك ولهذا فتحنا الباب .. اقترب لاقدمك لاخوتي . اقتربت ثم دخلت بابا خلفه باحة متوسطة تحوطها الارائك والكراسي وتنتصب الموائد امامها وهي في حال من الزهو المورق المنعش والذي يعيد الى النفس الانسانية هدوءها وصفاءها وسموها . ثم عبقت نفسي برائحة لذيذة خدرة كانت محيطة بذلك الجو مما اشاع الطمأنينة فيها .

قال الشاب وهو يحادث جماعته .

ـ اقدم اليكم صديقنا وكاتم اسرارنا .

تعالت الى اذني اصوات الترحيب من الداخل، وكانت الوجوه منطلقة تصاحبها الضحكات والابتسامات، وكأي وليمة تبدأ بالكلام وتنتهي بالشرب فقد بدأ مجلسنا وكان كل ما حولي طبيعيا .اذ لم تخمد رغبتي الكلية في معرفة كل شيىء . فبدأت اتفقد الاماكن والوجوه والموائد وما عليها من اباريق وكؤوس وصحاف .

وشاهدت في وسط ذلك كله مكحلة صغيرة بيضاء ذات نقوش محفورة فوق اطارها الفضي مطعمة الحفر بالمينا الزرقاء المسودة . وكان رأس المكحلة يمثل شجرة ذات اغصان متشابكة الفروع ومرتبطة الواحدةبالاخرى . وبحد ذاتها تشكل اكثر من نصف دائرة . ظننتها اول الامر جزءا من اواني الزينة ولكن سرعان ما تناولها واحد من الشباب وفتحها ثم اخرج الميل وهو الرأس الذي يمثل الشجرة ومرره بين جفنيه واتكأ على وسادة قريبة منه ثم ناولها للثاني .

اخذها الاخر ثم كحل بها عينيه وناولها لاقرب واحد منه . وهكذا دارت المكحلة على الجميع الا انا .

قال صاحبي الشاب .

ـ لماذا اهملتم ضيفنا . لقد اصبح واحدا منا بعد هذه الاشهر الطويلة .

ثم ان دعوته كانت برضاكم جميعا ، ما قولكم ؟.

جاء الصوت متقطعا .

ـ الرأي رأيك .

أمسك الشاب بالمكحلة ثم وضعها في يدي وقال : افعل مثلهم . امسكت بها وادرت الميل في داخلها حتى انفصل عنها ، ومررته بين الجفنين لعيني اليمنى ، ثم فعلت باليسرى بكل هدوء وصبر واغلقت المكحلة واتكأت على وسادة كانت قربي .

لحظة واحدة وبعدها غامت الرؤية امام عيني للحظات ثم بعدها انقشعت تلك الغيوم السود ، وابتدأ ضياء شفاف ينبعث ويتدفق الى باصرتي فيزيل كل ما كان عائقا امام قوة الابصار البعيدة . ابتدأ نظري يخترق جميع الاشياء الجامدة ، وينفذ خلف الحواجز ويمحو وجود الاماكن التي تكون بموقعها سدا منيعا امام العين المجردة . وكنت احول نظري الى كل الاماكن وكل الاتجاهات . واينما اتجه اواجه بحقائق الاشياءوبوجودها الارض الفسيحة الممتدة الى اللانهاية .. واخترقت باطنها فبانت كل الغيبيات ذات الحجوم والاشكال الاسطورية،

وشاهدت كتلا مذهبة ومفضضة تتقد وتخبو ثم تتميع وتفور في الاعماق ، ثم رأيت المياه وهي تجري في ثغور منحدرة جارفة معها كل الوجود المندثر ، وعدتفيباصرتي الى اكثر الاماكن الفة وانسانية ، فدخلت البيوت المكتظة بالسكان المغلقة الابواب المشرعة الشبابيك فشاهدت الناس في حركتهم اليومية المعتادة ، واسرارهم الخاصة وقضاياهم التي تهم باحثا عن الاسرار مثلي .

الرجل والمرأة دائما في كل الاماكن والحالات .. وحتى الشواذ وطرائقهم ولذائذهم .. حالات فريدة من الهدوء والانسجام والشاعرية ، امام اجواء رقيقة يانعة الخضرة واخرى غارقة بالصمت والهلوسة والصراخ والسباب ، حالات متنقلة سريعة من الفرح الى الغضب ، حالات عصيبة لا يستطيع الانسان ان يتوقف امامهاويتطلع اليها . ثم دب في نفسي الفضول اكثر وتطلعت الى كنوز الناس والى مخابئهم فشاهدت المال المتجمع في اكثر الاماكن سرية .. مالا قليلا لا يلفت النظر ، ومالا كثيرا واجواء باذخة وبيوتا سرية تلتمع في دواخلها الالوان وتتصاعد وتسمو حتى تصبح القا يلتمع ويخبو كضوء النجوم .

رأيت العالم الفسيح المحيط بكل هذه المدينة ثم ابتعد نظري اكثر واحسست بدوار كبير وابتدأت دوامات سريعة تتحرك امام ناظري ورحت متكئا على وسائد موضوعة وراء ظهري فشاهدت من خلال موجة الانحلال التي تسربت الى جسمي مدنا وبيوتا وشوارع فسيحة واناسا يتحركون والوانا تتغير واضوية اكثر اشعاعا تنير تلك الاماكن . حاولت ان اعود الى مكانيالذي كنت فيه ولكن جولتي ابتدأت عاصفة سريعة تنطبع امام عيني وتلتصق في ذاكرتي . مشاهد غريبة لم تطرق بالي في يوم ما ، حالات من الفوضى تعم تلك الاماكن واناس يتنقلون في كل مكان ، وهياكل رهيبة تسير ذاتيا وتدمر كل شيء ، والانسان بدأ يتحول ، او تحول هناك الى نفس تلك الاشكال ، يتحرك ضمن مخطط ويعدو ويطلق النار من آلات حديدية يحملها بيديه او تقذفها وراء ظهره . بيوت تحترق واشجار ، والانسان بين الآلة والبدائية ، بين بساطة العيش وبين تعقده ، وبين تشبثه بحياته في محاولات يائسة للحفاظ على كل الاشياء المحيطة وبين رغبته في التدمير والقتل .

وشاهدت حالات كثيرة مثل حالاتنا هنا .

البؤس والغنى ، الخيمة قرب العمارة والصريفة قرب البيت الفسيح ، قلت في سري وانا بين اليقظة والمنام : اذن لم يزل العالم هناك في حالة من الفوضى ، ولم يكتشف بعد طريقه في الحياة والعيش . اردت ان ادخل لاحياء الفقراء والبؤساء والشحاذين والمرضى ولمستعمرات الجذام . ولكني آثرت العودة لما هو بعيد عني ولم استطع ان أناله او تتمتع بمنظره طيلة سنوات حياتي .خلال ساعة من الزمن استطعت ان اكتشف السر . سر هؤلاء وسر نفسي ، وابتدأت كل قواي تعمل

للحصول على هذه المكحلة ، وذلك حينما انجلت هذه المرئيات عن وعيي وباصرتي وابتدأت تتلاشى وتتداخل الاشياء مع بعضها حتى رأيت نفسي امام مجموعة الشباب وداخل تلك الصالة الفسيحة وامامنا الاكواب والاطعمة . وبحمية زائدة واندفاع لم استطع ان اقاومه رحت اصب الخمر والشراب لهم واساقيهم واضحك بوجوههم ، واركن الى حالات من فقدان الوعي امامهم لانقلهم من حالتهم الفريدة تلك الى حالة فقدان الوعي التي امثلها انا . وكان هدفي امامي .. تلك المكحلة الفضية ، ذات القاعدة المدورة والخصر الرقيق .

وكان نظري لا ينفك يطاولها ويحس ما بداخلها من كنوز واسرار واوهام وعجائب بعيدة المنال .

وابتدأت اصل الى غرضي واتطلع الى الوجوه فاراها مفككة متميعة ، والى الحركات غير المتزنة فأحس بفرح يتملكني بكوني المالك الوحيد لهذه المكحلة .

كنت في ذلك الوهم مع نفسي ومع الاخرين وبعيدا عن المكان الذي تتجمع فيه الاحداث حينما امتدت يدي الى المكحلة فتناولتها من مكانها وهي الدقيقة الصنع الانيقة ووضعتها في جيبي ، ولدقائق طلبت من الاصدقاء ومن الشاب بالذات ان انصرف فأذن لي فقمت من مكاني مودعا مسرعا لاهث الانفاس وخرجت، وحينما اقتربت من الباب وتوسطت باحة البيت سمعت الشاب خلفي يضحك ويقول .

ــ ياصديقنا هذه ليست المكحلة المهمة التي تريدها وانما اخطأت في الاخذ . خذ هذه هي المكحلة ذات العطاء الفذ .

ضحك ثم مد لي يدا تحمل مكحلة اخرى شبيهة بالاولى وبكل هدوء اخرجت المكحلة من جيبي وناولتها للشاب وانا بين الشك واليقين من نفسي . هل انا ذلك الحمال الذي ارتفع وارتفع حتى كاد ان يمس السحاب، وحينما لمسه تساقطت في كفه قطرات ماء باردة ؟ . هل انا ذلك الانسان الباحث عن الاسرار، وحينما امتلكت لسر وتناولت الاحجية وقفت موقف العاجز امام الحل وسبر غور كنه الاشياء المحيطة ، ومعرفة ما بالداخل من كوامن الاساطير والسّير والحكايات ، والابطال الذين يتحركون وفق منظور العالمين الداخلي والخارجي ،والذي كنت انا واحدا من هؤلاء الذين يفتشون ويبحثون ، فهل عرفت نفسي الان جيدا ؟. حينما خرجت الى الطريق لم اصدق ان ما حدث كان حقيقة ملموسة سوى وجود هذه المكحلة الراقدة في جيبي .

فتحت الباب وارتقيت السلّم ، ثم انطرحت فوق فراشي وانا استعيد صور الاحداث ، وبيدي المكحلة فضية صغيرة وجميلة .

لم افتح الميل ، ولم افصله عنها ، كنت غارقا امام الخواطر الكثيرة والتعب الذي بدأ يتصاعد من قدمي ويسري الى جميع اجزاء جسمي الاخرى،ولم اكن بحاجة الى الانتقال من عالمي هذا الى ذلك العالم الذي كنت في داخله قبل ساعات . لم يكن الجو حولي مهيأ . ولم تكن حالتي النفسية تتقبل ذلك مطلقا بالرغم من وجود ذلك الاحساس النامي والذي يطرح نفسه امامي ، بأني مالك المكحلة ، ومالك اكثر الاشياء جمالا في هذا العالم .

في الصباح كنت على استعداد لكي افعل اي شيء. فنشاطي الاول قد عاد ، وذلك الاحساس بكوني السارق وانا اقف امام الشاب قد زال ، واستطعت ان اقنع نفسي بان للشاب واصدقائه ، الكثير من هذه المكاحل الصغيرة الانيقة فقمت وغسلت وجهي وتناولت شيئا من الطعام ثم وضعت لي مكانا مريحا واتكأت فوق وسادة نومي ، واخرجت المكحلة ونظرت اليها بامعان اكثر ثم ادرت الميل في الداخل وسحبته وقربته من عيني اليمنى وادخلته باطن جفني وسحبته ، وكذلك فعلت باليسرى واطبقت عيني لحظة ثم فتحتهما فلم ابصر شيئا . كانت حالةغريبة تتصارع امام باصرتي وتتماوج خطوط رفيعة سوداء مغلفة بضباب بلون الدخان . دعكتهما ، رفعت الجفن وتناولت الاهداب القصيرة بيدي . اطبقت كفي ، أمررت اصابعي فوق الجفنين واغمضتهما لحظة. فتحتهما فلم ابصر شيئا . اشتد السواد وظهر ليل داكن السمرة واحاط بي الظلام من كل جانب . انتبهت الى نفسي ، واحسست باني لا ابصر حتى كفي . دب شعور بالعجز والخور والالم والرعب الى روحي واصابتني الشيخوخة في تلك الساعة ، واحسست بان اثقال العالم كلها فوق ظهري مدفوعة بقوة لا تقاوم . فقمت من مكاني وانا اتلمس الحيطان والابواب وأتمسك بالاعمدة والزوائد والنتوءات المجصصة ووقفت في وسط الباحة ، وبدأت اتطلع الى الاعلى واصرخ بكل ما اوتيت من قوة . وشعرت بالدموع حارة ملتهبة تتساقط فوق وجهي سوداء كحبات الخرز .

ومنذ ذلك اليوم اتخذت نفسي المسرى القديم .. اردت من السوق أن يكون المسرح ، ومن الناس ان يكونوا ذلك الجمهور الذي لا يمل الاسماع ، وبدأت اروي حكاياتي حتى حفظها الغادي والرائح واعادها السامر في مجلسه والغريب المسافر في ركابه وراحلته ، وانا اعيد واعيد في كل يوم حتى رأيت الناس حدسا يبتعدون وينصرفون عني . لقد عرفت الحقيقة . حقيقة كون الانسان ان يكون منبوذا ، وصانع اخيلة ، وفاعل شر حينما يتواجه مع حقائقه الشخصية ، وحقائق العالم . ولكنى ومن منطلقي هذا ساقرر العودة الى ذلك البيت الذي عرفته ، وساواجه الباب الابنوسى الاسود المعطار ، وذلك الاصبع الحديدي المخضر المحذر الامر وساواجه من خلفه اولئك الموجودين دائماً في الداخل بوجوههم الجميلة الشاحبة المتطلعين الى حقائق انفسهم فقط ، وساقول لهم بانكم ادنياء ، لانكم لم تخرجوا الى الضوء ، ولم تبهروا العالم بعرضكم لحقائقه . سأتوجه اليهم ، وكم توجهت الى تلك البقعة ، وفي الحالين ، حال الظلمة المنطفئة السوداء وحال الضوء المبصر المشع ، وليكن طريقي طويلا، فعصاي معي ويداي تتلمسان الحوائط والاعمدة والابواب والانسان والفراغ .

البطل الإيجابي

والسحابة القاتمة في المسرح السوفياتي

سامي خشبة

دافع غريب ذلك الذى يدفع الناس الى تمثيل حياتهم ، أو تمثيل شرائح من هذه الحياة ، أو تمثيل ما يتصورونه عنها وعما ينبغي أن تكون .. وأيا ما يكون هذا الدافع فقد خلق لنا عظيما ، خلاصته كما يقول مخرج معاصر هو «ممثل فوق مساحة خالية امام الجمهور» ..

ولكن الدافع الاكثر غرابة هو ذلك الدافع الذى جعل أفكار الناس ، أو تصوراتهم ومواقفهم تتحكم في رغبتهم التلقائية فى التمثيل .

في بداية الثورة الاشتراكية في روسيا ، خلقت جماهير الثوار مسرحا خاصا بها ، اقامته في ميدان مارس وميدان البورصة وساحة قصر الشتاء في مدينة لينينجراد . كان الجمهور يشترك اشتراكا فعليا في تأليف المسرحيات مع المؤلفين ، ويشترك ايضا في تمثيلها مع الممثلين المحترفين . وكانت المسرحيات تحمل عناوين يختارها الجمهور بنفسه ، لانه كان يشترك في اختيار موضوعاته وفي تأليفها . وكانت هذه الموضوعات دائما مستمدة من اللحظات التاريخية العظيمة التى عاشتها وصنعتها هذه الجماهير نفسها : «اقتحام قصر الشتاء» ، «نحن» ، «الحرب الاهلية» ، «أيام الكوميونة» . الخ ..

كانت هذه الجماهير تؤلف اغانيها واناشيدها وتنشدها وتؤلف مسرحها وتمثله ، وتعرف اعداءها وتحاربهم وتحلم في نفس الوقت بعالم جديد وتعد نفسها لكى تصنعه . ومثلما كان صنع الحياة بحاجة الى فكر يقود العمل وبحاجة الى تصور يساعد على رسم خطة لهذا العمل ، كذلك كان المسرح الذي اقامته الجماهير بحاجة الى فكر وتصور وخطة حتى لا يكون مجرد تلبية للرغبة في التمثيل التي لا تساوى الا مجرد الرغبة في استعادة صورة مشرقة من الماضى المجيد كان الاجدى ان يساهم المسرح في مساعدة الناس على أن يعيشوا لحظات مجيدة اخرى وجديدة وعلى ان يصبحوا اكثر قدرة على صنع عصور طويلة مقبلة يجللها مجد الانسان الثائر والبناء .

في عام ١٩٣٣ كتب مكسيم جوركي يقول : «نحن نعيش في عصر لم يسبقه عصر يشبهه في عمق طبيعته الدرامية ولا فى شمولها ، عصر العمليات الدرامية الشاملة ، عمليات الهدم والخلق الجديد» ..

ولكن الخلق الجديد لا يمكن ان يصنع من الهواء. والخلق الجديد كان يهدف الى خلق نموذج انساني من نوع مختلف . ولذلك كان بحاجة الى أن يتعلم من الانسانية كلها .

وتجربة المسرح ، أو خلق المسرح الجديد في مناطق لم تكن تسمع بكلمة المسرح من قبل كانت نموذجا لهذه القدرة الفذة على التعليم ببساطة ودون تعقيد . كانت مسرحيات عصر النهضة الايطالية تعرض بأسلوب لا يستطيع اكبر أساتذة المسرح أن يصدقوه وكان الجمهور أحيانا يتكون من رعاة سيبيريا الذين حطم أجدادهم قبل خمسة قرون ثلاث حضارات عظيمة والذين لم تكن لغتهم قد عرفت الكتابة بعد . وكان شكسبير يعرض في اجران مليئة بالقش والجمهور يرتدى ملابس مصنوعة من فراء الماعز ، ومع هذا يقول ناقد امريكى ان الواقعية الاشتراكية جعلت ما كبث الروسى اسكتلنديا اكثر مما كان في اسكتلندا نفسها .

وفى عام ١٩٢٦ بدأ المسرح الواقعى الاشتراكى يجد الطريق الى شخصيته المتميزة . حينما كتب كونستانتين تزييف مسرحية «ليوبوف ياروفايا» لكى يجسد موقفه ككاتب ومواطن من الثورة . فجعل بطلته ياروفايا المدرسة الساذجة التى لم تهتم بالسياسة من قبل تتحول من خلال الحب الى مقاتلة في صفوف الثورة . ويقول نيكولاى بوجودين ، اكبر كتاب المسرح

السوفييت حتى منتصف القرن أن أثمن ما في هـذه المسرحية كان هو اكتشاف مؤلفها لمنجم الذهب الجديد في الفن المسرحى . هذا المنجم الذى جعل كتاب المسرح الجديد ومخرجيه يتأكدون من أن البطل الايجابي الثورى الجديد هى صورة البطل الذى يحبه جمهورهم اكـثر من اى صورة اخرى .

والخلق الجديد الجاد يسبق النقد دائما . وكان الخلق الجديد الجاد يسبق النقد دائما . وكان الخلق الجديد في المسرح السوفيتى يسير دائما فى طريقـين متوازيين . المخرجون الكبار ، مثل توفوستونوجـوف وزافاديسكى مشغولون بأكتساب تراث المسرح العالمي العظيم للمسرح الروسى بأعادة تفسيره واخراجه عـلى ضوء الفكر والمفاهيم الفنية الجديدة ، وعلى ضـوء الاستجابة التى تبديها هذه الجماهير الثائره التى يتفرج إكثرها على المسرح الاول مرة في حياتهم ، والمؤلفـون الكبار ، الشعراء وكتاب المسرح ، ماياكوفسكى وترينيف وبوجودين وفيشنفسكى وغيرهم ، مشغولون بمحاولة اكتشاف الاعماق النفسية والشخصية لهذا النـوع الانسانى الجديد وبمحاولة أكتساب مكان للفن الدرامى في قلب عملية خلق العالم الذى يصنعه هذا الانسـان الجديد .

ومن البديهي ان تصبح محاولات المخرجين اكـثر اهمية من محاولات المؤلفين وللشعراء بالنسبة للمتفرجين الجدد وبالنسبة للمسرح الجديد نفسه . فأن مـن يدخل ارضا جديدة لاول مرة ، يهتم أولا بأن يتعرف عليها وبأن يضع لنفسه العلامات التى ترسم له طريقه الخاص فوقها ، اكثر من اهتمامه بأن يضيف اليها شيئا جديدا رغم أنه سيضيف بالتأكيد هذا الشيء الجديد .

وكان هذا الشيء الجديد الذى اضافـه كتـاب المسرح السوفييت هو شخصية البطـل الايـجابى ، ومحاولة المزج بين خط أكتشاف العالم النفسى والفكرى الداخلى لهذا البطل وبين خط العلاقة التى لابد ان تقوم بين البطل نفسه وبين العالم الخارجي الذى يحيط به .

في مسرحيات ترينيف وبوجودين الاولى كانت عملية خلق البطل الجديد هى العملية الاكثر اهميـة لانهـا بالضرورة ستكون هى الخطوة الاولى نحو خلق الطابع المتميز لهذا المسرح الجديد الذى سيكون الانسان الثائر، الذى يهدم ويبنى من جديد هو شاغله الاول والاخـير لفترة طويلة من الزمن . وكان لينين ، اعظم الثـوار فى العالم الحقيقي ، هو ابرز هؤلاء الابطال في عالم المسرح . وعلى غراره نسج المؤلفون الجدد صور ابطالهم . وعلى غرار هذه الصور نسج النقاد «ملاءات» مقالاتهم الطويلة البليغة التى حاولوا فيها ان يقولوا ان هذا النوع مـن الابطال ، وان هذا النوع من المسرح ، هو آخر ما يمكن ان تخلقه الواقعية الاشتراكية .

ولئن كانت محاولات المخرجين تتميز بالجـرأة والخيال الطموح ، فمن المؤكد ان محاولات الشعـراء والمؤلفين كانت اكثر حذرا وان لم تقـل عن الاولى في الحماس . وكان الحذر لاسباب سياسية ولاسباب فنية ايضا ، فالسلطة الثورية الجديدة كانت تصـر على ان تكون نظرة الفنان الى العالم القديم والجديد هى نفس نظرة رجل السياسة والاقتصاد والتخطيط .

والفنان كان يعرف انه يعيش في مجتمع يشعـر افراده بأن تكتلهم هو الذى حقق لهم الحرية ، وان تميز كلا منهم بفردية خاصة لم يكن الا نوعا من الطموح الى ان يكون شبيها بنموذج البطل الجديد الذى يكرس كل حياته لبناء العالم الجديد . وكان الفنان يعرف ايضا نه يعيش في مجتمع يحتاج الى تأكيد مثله العليا الجديدة اكـثر مما يحتاج الى مناقشتها . ولذلك جاء هذا المسـرح فى بدايته كما لو كانت اعماله نسخا مكررة خارجه عـن قالب واحد . وبدأ الامر كما لو كانت هذه الاعـمـال هى التى تتبع النقد وليس العكس .

ولكن محاولة الخروج من هذا القالب كانت مبكرة وأقدم مما يظن الكثيرون . وكان لابد ان يقوم مؤلـف مسرحي شجاع وخلاق بهذه المحاولة . وكانت هـذه المحاولة هى مسرحية «بلاتون كريخت» التى كتبهـا الكزاندر كورنيتشوك في عام ١٩٣٦ .

بلاتون كريخت طبيب جراح ، ورئـيس قسـم الجراحة في مستشفى اقليمى في منطقة تبعد عن العاصمة بمسافة تقطعها الطائرة في اربع ساعات . وبلاتون عالم موهوب ايضا وموسيقى ، يفكر فى الطب كما يفكر الشاعر الواثق من تأثير الشعر العظيم في قلوب الناس .

وهو كطبيب يرى أن مهمته هى ان يساعد الناس على محاربة الموت قبل الاوان ومحاربة الموت تحتاج الى الشجاعة والى نور الشمس والى فهم الناس .

ولذلك لا بد ان يصطدم بالمسئـول الحـزبى في المستشفى الذى يرى ان مهمة العالم الجـديد هى ان يقف الناس في صفوف طويلة وراء الحزب بصرف النظر عما يفعلونه . المهم هو ان يقفوا وراء الحزب المتمثل في شخصية لكي يشيدوا ابنية كثيرة يثبتون بها أنهم قادرون على البناء .

ولابد ان يصطدم بلاتون ايضا بيوتشكا ريوفـا المسؤولة عن الصحة فى الاقليم ، والتى ترى ان مهمـة المسؤولين هى ان يعقدوا أكبر عدد ممكن من المؤتمرات والقاء الخطب .

والمسؤول الحزبي والمسؤولة عن الصحة يشجعان مشروعا للمهندسة الشابة ليدا لاقامة مصحة جديدة ، ولكن بلاتون يرى ان موقع المصحة ومشروع رسم بنائها يؤكدان ان المشروع سيكون وسيلة مؤكدة للتخلص من المرضى بوضعهم في مكان رطب وغرف مظلما . والمهندسة الشابة هى خطيبة المسؤول الحزبى ، ولكنها تلتـقى

بلاتون ان تعرف انه هو الذى يعارض مشروعها وانـه هو الذى اجرى عملية جراحية خطيرة لوالدها ألـذى لا أمل تقريبا في شفائه . وحينما يعزف بلاتون على كمانة لكى يدرب أصابعه كما يقول ، تشعر ليدا بـأن هـذا الطبيب يستطيع ان يغمر الكون بالجمال والبهاء والنغم ، فلماذا لا يشجع مشروعها ألذى اتفقت فيه عاما كاملا بكل حماسها وعلمها والذى عليه يتوقف مستقبلها ؟

والمسؤول الحزبى يحلم بالخروج من هذا الاقليم منتصرا لكى يستقر في العاصمة التى استطاعت وحدها ان تخرج من غياهب القرون المتجمدة ألتى تكافح ضدها كل الاقاليم الاخرى . وهو يعرف ان مشروع ليدا لـو تم تنفيذه وطلبت له الدعاية بطريقة كافية فانه سيكون خطوة حاسمة في سبيل خروجه مع ليدا من صمت الاقاليم الى اضواء العاصمة .

وبينما يموت والد ليدا بعد العملية الجراحية الثالثة التى اجراها بلاتون ، يتمكن ألجراح الموسيقى الشاعر من انقاذ اخرين بنفس الطريقة الجديدة التى ابتكرها للجراحة ، ويوافق ألمهندسون الكبار على انتقاداته لمشروع ليدا فيرفضون المشروع . ولا تجد ليدا مفرا من الرحيل لتبحث من مستقبلها فى مكان اخر بعيد ، ولا يجد اركادى المسؤول الحزبى مفرا من مواجهة المسؤولين الكبار الذين يكتشفون انتهازيته ويقولون له انه متخلف عن العصر ويخفضون مرتبته بينما يقيم العمال احتفالا للبلاتون بعد أن انقذ رئيسهم بجراحة ناجحة . ولكن جراح بلاتون وليدا لا تندمل الا اذا ربطهما الحب الذى خلقه الحب والفشل المشترك والانتصار لصالح الجماعة والذى مهدت له الموسيقى منذ البداية ودعمه صديق حزبى كبير كان هو ألقادر على فهم الحياة .

هذه القصة البسيطة تتحول في البناء المسرحى الى عمل ينبض بقوة غير عادية ، قوة منبعها هو اهتمام مؤلفها بأعمال نفسية بطله ونفسيات شخصياته الاخرى، بقدر ما تنبع من انغماس هذه الشخصيات في حقائق حياتها ومشاغلها ألكبرى .

الطبيب العجوز بابليك الذى يعرف انه استمع الى نبض تسعين الف انسان ويشعر بالحزن لانه لا يجد من يستمع الى نبضه هو ، والام ماريا ثارازوفنا التى تعرف أن شيئا ما قد قطع على جيلها الطريق ، وان نفس الشيء هو الذى طوح بجيل ابنها بلاتون بعيدا في طريق مختلف ، وتعرض ايضا ان عليها وعلى ابنها ان يعثرا على نقطة التقاء الطرفين ، ومايا الطفلة ألصغيرة التى لا تستطيع ان تفهم ما هى طبول العصر التى تتحدث عنها القصيدة في كتابها المدرسى تستطيع ايضا ان تضع والدها الحزبى الكبير امام نفس الورطة : ترى أتكون طبول العصر هذه كبيرة أم صغيرة واين توجد ومن الذى يدقها ؟ ولماذا لا يكون للعصر كمان ، اليس الكمان اجمل وارق من الطبول ؟ .. وستيوبا طبيعية العيون الشابة التى تعرف ان بلاتون يحارب الموت على مسرح غرفة العمليات الصامت ، يزخرفه بأصابعه فى هدوء كثيف لكى يزحزح هدوء المستحيل ولكى يختطف ضوء الشمس من اعماق الليل الابدى ، لا تستطيع ان تعرف ان بلاتون نفسه يبيت ليالي لا نوم فيها يقبض فيها اليأس على قلبه .

هؤلاء جميعا ، الى جانب بلاتون واركادى وبوتشكاريوفا لابد أن يذكرونا بشخصيات تشيكوف العظيم التى تجاهد في صمت وهدوء ضد عوامل التآكل التى تزحف على ارواحها ، ولكن هذا الصمت الهادىء الذى كان يتناسب مع نوع الصراع ألاجتماعى والنفسى الذى عاشته مخلوقات قبل الثورة ، لا يمكن أن يتناسب مع اناس يصنعون الحياة الجديدة بالفعل في مجتمع ثورة منتصرة . ولذلك فأن العذاب التشيكوفي الهادىء يصبح غريبا هنا حيث لابد ان يكتسب صراع الاطماع والاحلام حدة وسخونة لم يعرفهما من قبل .

ولكن هذه المسرحية تكتسب قيمة هامة في تطور ذلك المسرح الجديد ، قيمة محاولة الخروج من القالب الذى وجد المسرح السوفيتى نفسه فيه ، قالب البطل الايجابي دائما ، ألذى لا يعرف الفشل او الحزن، وقالب المجتمع المكون من افراد لا يتمايزون وليس بينهم من يعرف الخسة او الانانية او الحلم المحبط او ألاسى على ماض لن يعود . وليست بقايا القالب القديم فى هـذه المسرحية البقايا التى يفرضها عقل الفنان ألواعى على وجدانه المتمردة وهى البقايا التى ترغم الفنان على ان يحول المأساة التى كان يريد ان يكتبها ألى كوميديا نفسية واجتماعية ، تظللها سحابات قاتمة ولكنها سعيدة النهاية .

هذه السحابات القاتمة هى التى سترغم النقد على ان يغير من لوحة الوانه بعد أن يحقق المسرح اكتشاف لوحة الوانه الخاصة والحقيقية ، وهى الحياة نفسها ! .

النقد المؤقت والجمال الخالد

كانت مسرحية «بلاتون كريخت» التى كتبها اسكندر كورنيتشوك في عام ١٩٣٦ علامة انطلاق للمسرح السوفيتى الى مرحلة جديدة ، ولكنها ليست مرحلة منقطعة الصلات بالمراحل السابقة . كان البطل قد فقد لونه الواحد الثابت الذى يجعله دائم المرح والسعادة والتفاؤل والقدرة على مواجهة كل مشاكل الحياة من اى نوع ، ومع ذلك فقد أحتفظ هذا البطل دائما بروح «البطولة» التى غرستها صعاب الثورة الاشتراكية اولالى في نفوس شعبها .

قبل مسرحية «بلاتون كريخت» لم يكن الفنان المسرحى السوفيتي يعرف الصراعات النفسية التى

تدور داخل وجدان شخصياته ، ولكنه كان يعرف الصراعات الفكرية التى تدور داخل عقولهم او بين عقول افراد مختلفين بينهم . ولم يكن هؤلاء الابطال يحلمون لحسابهم الخاص ، ولم تكن احلامهم متعلقة بمصائرهم الشخصية فالفرد كان ينبغي أن يحلم لحساب الجماعة، لان الفن كان مكلفا بمهمة خلق التطابق المستمر بين وجدان الفرد ومشاعر الجموع ، بعد ان حققت الثورة مهمة التطابق بين مصالح الفرد ومصالح الجموع . ولم يكن بوسع النقد السوفيتى ان يتوقع وجود تناقض بين وجدان الفرد ومشاعر الجموع لانه كان يفهم الفن دائما فهما «مؤقتا» . ومرتبطا بالمهام المؤقتة التى يكلف الفن بانجازها في نطاق خطة الدولة الجديدة .

هذه التجربة الغريبة في «توظيف» الفن ، كانت تهدف اولا الى خدمة الفن اهداف التقدم المادي للمجتمع السوفيتى ، وهو التقدم الذى كان يمثل مسألة حياة أو موت بالنسبة للدولة الاشتراكية الجديدة . وكان النقاد يعتبرون انفسهم — وينظر اليهم — على أنهم «المشرفون» السياسيون على تنفيذ «الخطة الاقتصادية» في مجال الفن .

ولذلك ، ظل هذا النقد ينظر الى الفن من خلال الخطة ، بينما كان الفن ، والفن المسرحى بالذات ، ينظر الى نفسه من خلال الواقع ، أو مرتبطا بهذا الواقع وبالحياة المتحركة القائمة من حوله . ولذلك كان بأستطاعه الفن ان يحرر نفسه قبل ان يتحرر النقد من قيود «المهام المرحلية» المؤقتة والتى تحددها له خطط السنوات الخمس أو مؤتمرات الحزب ، ولذلك ايضا كان بأستطاعة الفن ان يحرر النقد نفسه وهو الذى كان مكلفا بالاشراف عليه !

الفن ينتصر

قبل المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى الذى حرر المجتمع الاشتراكي كله من قيود المذهبية الجامدة ومن عبادة الفرد ، كان الفن يبشر بهذا التحرر ويقاتل ضد الجمود وضد تالية فرد واحد على حساب المبادرات الخلاقة لشعب كبير بأسره . والنقد السوفيتى الان ينظر الى فترة الجمود السابقة على عام ١٩٥٦ بأعتبارها «فترة كبت النشاط الروحي» للانسان السوفيتى كما يقول الناقد السوفيتي الكبير كورنلي زيلنسكي . ولكن الفن لا يستطيع ان يسلم بهذا الوصف . انه يفضل ان يصف تلك الفترة بأنها فترة «الصراع ضد كبت النشاط الروحى» لان الفن نفسه كان يصارع ضد هذا الكبت .. وهذا الكبت بالنسبة للفن كان يتمثل في ان ينظر اليه نظرة مؤقتة محدده بأهداف خطة مرحلية للبناء المادى ، بينما الفن نفسه يريد ان يحقق التوازن الخلاق بين اكتشاف الواقع الانسانى ، والاجتماعى والروحى ، فى مرحلة معينة ، وبين التعبير عن هذا الاكتشاف تعبيرا يطمح الى الجمال اللانهائي الممتد الى الابد عبر كل المراحل . كان الفن في هذه المرحلة ضد النقد ، لان النقد كان مؤقتا ومرحليا ويريد ان يجعل مرحليته قانونا أبديا ، بينما الفن بطبيعته يريد ان يكون لا نهائيا ويريد أن يكون اكتشافه للمؤقت أكتشافا يمنحه الجمال طابع الخلوذ . وفي هذه المعركة ، كان الفن هو المنتصر !

ولكن هذا الفن المتحرر المنتصر ، لم يكن فنا متحللا من قيم مجتمعه الاشتراكى الجديد ولا يسعى الى الانعزال عن العالم الذى كانت جماهيره نفسها منغمسه في خلقه وفي الدفاع عنه . لقد ظل هذا الفن يقدس شخصية «العامل» وتسمية «الابداع» وروح «البطولة» والالتزام بمصالح »الجماعة» . ان العاملين والمبدعين لا يعملون كأفراد وانما يعملون كجماعات منظمة تستهدف تحقيق اهداف مشتركة ، فكروا فيها سويا من قبل وخططوا معا سبل الوصول اليها . وهم يعرفون ان العمل والابداع لخلق العالم الجديد ، هو فى جوهره صراع ضد الطبيعة وضد التخلف ، وضد اى شكل من الانانية او الجشع او الفساد قد يظهر بينهم أو قد يظهر يكون راسبا من رواسب الماضى المنهار . وفي خضم هذا الصراع تكون روح البطولة دائما هى الملهمة للجماعة وللافراد معا لخوض غمار العمل الشبيه بالمعارك الحامية السريعه الايقاع . وهذه المعارك لا يمكن ان تكون — في صورتها العامة — نزالا فرديا بين شخص منعزل وبين الخصم ، سواء كان هذا الخصم ظاهرة طبيعية أو مشكلة عملية أو مظهرا من مظاهر التخلف الاجتماعى . لابد لهذه المعارك ان تخوضها الجماعة سويا ، وان يخوضها الافراد وهم يفكرون في تطرفات زملائهم وفي الصعاب التى يواجهونها .

ولكن هذا الفن الذى عرف أن لكل من هؤلاء الافراد فرديته المتميزه وروحه المنفردة الى جانب ايمانه بالجماعة واحساسه بها ، هذا الفن عرف ايضاأن الصراع ضد التخلف وضد رواسب الماضى وضد كل فساد قد يظهر فى الحاضر لا يمكن ان يكون صراعا منتصرا على طول الخط ، ولابد ان ينتكس أحيانا ، ولابد في هذه الحالة من ان يواجه الافراد بل والجماعات ، لحظات اليأس المرير ، ويجربوا الحزن ويعرفوا الندم ويعيشوا المأساة ويخوضوا تجربة التردد ، ويعانوا من الشك ويعصف بهم الغضب . وعرف هذا الفن أيضا ان الحياة الحقيقية وان سارت على المدى الطويل وفي صورتها العامة وفق قانون منطقى صارم ، الا انها في لحظاتها الجزئية تعرف الصدفه واللامنطق وتفقد المعنى وتفتقر الى الهدف ولكن الشىء الذى يميز الصدفه واللامنطق والعبث وفقدان المعنى عند الكاتب الاشتراكى عنها عند الكاتب البورجوازى هو ان الكاتب الاشتراكى يعرف ان جزءا أساسيا من صراع الناس في سبيل خلق عالم جديد انسانى وسعيد هو الصراع ضد العبث واللامعنى

وفقدان الحياة لهدفها . يعرف هذا الكاتب ان على الانسان ان يعطى حتى للموت معنى ، ولن يكون ذلك الا بمزيد من ربط الحياة بمعناها ، حياة الجماعة المستمرة بلا نهاية عبر حياة كل فرد فيها ، والا بمزيد من وضع الموت دائما فى خدمة الحياة ، وليس العكس .. هذا الفرق بين موقف الكاتب الاشتراكى وموقف الكاتب البورجوازى انما ينشأ من الفرق بين عالم كل منهما والعواطف التى تنعكس عنه على وجدان أهله : العواطف السلبية عند الكاتب الاشتراكى هى عواطف تنشأ من لحظات الازمة في مسار بناء عالم انسانى جديد ، بينما تنشأ هذه العواطف السلبية في الادب البورجوازى من الازمة المستمرة التى يواجهها عالم ينهار ويتفسخ . ولذلك فأن هذه العواطف عند الكاتب الاشتراكى — عواطف لحظات الازمة في مسار بناء عالم جديد — تجعل روح الادب الاشتراكى أقرب الى روح الاغنية ، أو الملحمة ، حيث يسود صوت غنائى واحد ، أو حيث يقوم الصراع الملحمى بين خير مطلق وشر مطلق يواجهه . أما هذه العواطف عند الكاتب البورجوازى — عواطف الازمة المستمرة في عالم ينهار ويتفسخ — فتجعل روح الادب البورجوازى أقرب الى روح المأساة ، حيث يسقط الابطال النبلاء تحت وطأة القاوى الاجتماعية او النفسية المدمرة ، أو أقرب الى روح الكوميديا السوداء الدامعه ، حيث تسود السخرية من كل شىء رغم الحزن على كل شىء ، أو حيث تسود الشماته فى الساقطين دون تعاطف مع المنتصرين صناع العالم الجديد !

تغيير الجلد

وكان لابد ان تنعكس هذه التغييرات الجديدة في النظرة الى مضمون الفن الاشتراكى والى نوعية التجربة الانسانية التى يعبر عنها ، كان لابد لهذه التغييرات أن تنعكس على اشكال هذا الفن ، وبالذات على اشكال الفن المسرحى . كان على المسرح ان يغير جلده .

فاذا كان التغيير الفنى دائما محاولة يبذلها الفنان من أجل أسر مضمون معين او تجربة معينة في شبكة الجمال الخاص للنوع الفنى ، فأن العمل الفنى نفسه سيكون هو الثمرة النهائية لتلك المحاولة .

والفن المسرحى بالذات ، بطبيعة المواجهة فيه بين الانسان والانسان ، والمواقف والموقف، والفكرة والفكرة، وبطبيعة انتاجه الجماعى وأسلوب تلقية الجماعى ايضا، وبطبيعة استخدامه للبشر انفسهم كوسيلة اساسية للوصول الى الناس ولاستكمال التعبير المسرحى للفنى ووضعه في صورته النهائية ، فأنه اقدر الفنون جميعا على التأثير بايقاع الحياة المتجددة من حوله وبالتغييرات التى تطرأ على هذا الايقاع . وقد كان صراع الفن السوفيتى من اجل التحرر من قيود «المهام المؤقتة» على التعبير الفنى ، صراعا من اجل الصدق الفنى ايضا فى التعبير عن تغيير ايقاع الحياة الاجتماعية ، وتغيير ايقاع الحياة الاجتماعية ، وتغير ايقاع الحركة النفسية في وجدان شعب يعيش نلحمة بناء العالم الجديد .

في المسرح المعاصر في الغرب البورجوازى ، كان لابد ان يحدث الانفصال الكامل بين مسرح رؤية التغير والثورة وبين مسرح رؤية الانهيار والموت . ولم يكن هذا الانفصال في مجال المضمون او التجربة الانسانية فقط ، وانما تحقق الانفصال ايضا فى مجال اسلوب التعبير، وفي الشكل . لم يكن من قبيل الصدفة ان يتبنى مسرح رؤية التغيير والثورة اسلوب التعبير من «الخارج» . واشكال المسرح التعبيرى والتعليمى والملحمى بأشكال الواقعية التقليدية وطال تمسكه بفكرة ان المسرح «شريحة من الحياة» ولم يكن من قبيل الصدفة ايضا ان يتطور مسرح رؤية الانهيار والموت من الدراما الرمزية واسلوب التعبير الشعرى منذ ابسن وميترلينك الى الدراما النفسية واسلوب التعبير البلاغى الى الدراما الفلسفية واسلوب التعبير التلغرافى ان صح هذا الوصف ، الى ان تصل الدراما العبثية الى موقف رفض المنطق التقليدى للغة نفسها ومحاولة كسر هذا المنطق بخلق لغة جديدة تماما اقرب في تصورها عن علاقة اللغة بالمسرح الى فهم السرياليين في أوائل القرن عن علاقة اللغة بالشعر . وفي الحالات التى حاول فيها مسرح رؤية التغيير والثورة ان يستخدم اساليب التعبير عن عالم شخصياته الداخلى وعن تداخل هذا العالم مع عالم الحركة الاجتماعية الخارجى — مثلما نرى فى مسرحية أرثر ميللر «بعد السقوط» مثلا — لم يستطع ان يحقق من محاولته الا كتابة ما يشبه المرثية توضع على شاهد مقبرة لموقف نفسى خلاصته القنوط من رؤية الثورة نفسها ومن الامل في اى تغيير سوى الامل في التماسك الشخصى ، فقد كشف النظر الى داخل الناس عن مشهد مروع التزمق والسواد والحزن المرير ، وتحول جمال الحياة الى ذكريات ضائعة .

ولم تكن هذه هى نتيجة المزج بين اسلوب النظر من الخارج ومن الداخل معا ، وبين بناء دراما المشهد الجماعى ودراما الشخصيات المنفردة ، في مسرح عالم الثورة المنتصرة التى تواجهها الازمات العابرة .

كان لابد ان يحدث هذا المزج لكى يحقق مسرح المجتمع الثورى الجديد خروجه من قوالب النقد المؤقته ، ولكى يحقق تعبيره الفنى الصحيح عن ايقاع الحياة الجديدة المتغير ، ولكى يحقق صدقة الفنى في تعبيره — لا عن الواقع الاجتماعى الخارجى وعده وانما عن العوالم الداخلية لشخصيات هذا الواقع المتقدم بسرعة فى عالم لا يكف عن الحركة .

ولا يمكن الان الشك في قوة تأثير الدوافع الاجتماعية على مضمون الفن أو على تجربته الانسانية وعلى مضمون الفن المسرحى بالذات ، ولكن في مجتمع الثورة المنتصرة ، المعرضة دائما لمواجهة المعوقات والتى لا يمكن ابدا أن تسير في خط مستقيم ، لا يمكن الحديث عن التأثر المتبادل بين مضمون الفن المسرحى وشكله فقط ، ولكن لابد ايضا من توقع التأثير الاجتماعى المباشر على الشكل الفنى للمسرح الجديد . ان علاقة الايقاع النفسى للجمهور في المسرح بتكوين العرض المسرحى كله ، وبناء النص المكتوب من قبله ، تكاد تكون هى العلاقة المباشرة التى يتأثر من خلالها مضمون هذا المعل بالمؤثرات الاجتماعية القوية التى يمليها الجمهور – من خارج المسرح – على وجدان الفنان المسرحي المؤلف او المخرج او مصمم المنصة أو الممثل او الموسيقى . وتكاد حرية الفنان فى البحث في مجال الشكل ان تكون بالتحديد حرية في أطار الضرورة التى يمليها الشكل المنبثق مباشرة من التصورات الاجتماعية السائدة عن المجال ، ومن الذوق الجمالى والفنى السائد في مجتمع معين .. وفي المسرح السوفيتى بالذات كان لابد من العثور على الصياغة الفنية الصحيحة للاجابة الثورية على السؤال الذى طرحته الثورة على فنانيها الجدد ، السؤال عن العلاقة بين المنفعة المتوقعه من الفن ، والجمال الذى بغيره يفقد الفن جوهره ومبرر وجوده . ومن البديهى ان يصبح هذا السؤال اكثر الحاحا على وجدان فنان تحققت له حرية الابداع الطامح الى ان يحقق الجمال الحقيقى خلوده وتجاوزه للطبيعة المؤقتة لموضوعاته المستمدة من مرحلة محدودة من مراحل التطور الاجتماعى .. ومن البديهى أيضا ان يزداد الحاح هذا السؤال على وجدان الفنان الذى رأى ضرورة الربط بين عوالم الصراع الخارجى ضد الطبيعة والتخلف ورواسب الماضى ، حينما يكتشف بأستمرار ان عالم الصراع الخارجى هذا لايضل خارجيا ابدا ، طالما كانت هموم شخصياته نابعة من وجودهم فيه ومن انغماسهم في مشاكله . سيظل العامل هو البطل ، والعمل هو القيمة الكبرى ، وجماعية العمل هى الهدف الذى يسعى اليه العمال والافراد ، والبطولة هى المثل الاعلى الذى يسعون الى تحقيقه ، ولكن الموضوعات نفسها لن تظل موضوعات بناء السدود والخزانات ومشكلات اختراع الجرارات الجديدة او بناء الالات الحاسبة الحديثة . ان مشاكل روح الانسان تبدو لهذا الفنان الجديد اكثر اهمية من مشاكل تأثيث بيته او حصوله على الطعام او تفوقه فى الانتاج ، لان البيت كان قد حصل على الاثاث ، وحصل الفم على الطعام ، واصبحت مشكلة التفوق في الانتاج مجرد مشكلة وقت وزيادة في معدل التشغيل ليس غير .

وحين تصبح روح الانسان هىهم هذا الفنان الاشتراكى الاول ، الذى يلتزم بالمثل العليا المجتمعة بقوة لا تقل عن قوة طموحه الى التعبير عن معاناة افراده ، او رغبته في تحقيق المجال ، لا يجد مفرا من الرومانتيكية أحيانا ، ومن الغنائية احيانا اخرى ، ومن الشكلية احيانا ثالثة ، ولكنه سيظل على الدوام امام مشكلته الثابتة : كيف يمكن ان يغنى للجماعة بصوته المنفرد ، لان مشكلته الفكرية الثابتة هى كيف يطابق بأستمرار بين وجدان الفرد ووجدان الجماعة ، بعد ان انتهت كل التناقض بين مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة .

أحزان الفرد وفكريات الجماعة

أحداث الحياة لا تقع اعتباطا . هكذا تقول الفلسفة العلمية . ففي بداية كل حدث وعند نهايته ، يوجد ما يربطه بما سبقه وما سوف يتبعه . هذا الارتباط هو ما يعطى لكل حدث كمعنى ، ويثبت عليه رقما في السلسلة ، ويضعه فى خانة . ولكن ماذا يعنى الا تكون لحدث ما بداية محددة . ولا تبدو له نهاية ، الا يكون له معنى ، ولا علاقة بالحياة ؟ من بين كل احداث الحياة ، اختار الناس «الحب» وقالوا انه أعمى ، انه يحدث بالصدفة . ورغم اى نتيجة لهذه الصدفة ، فهى في ذاتها اذا كانت عمياء ، لابد أن تظل بلا معنى .

الكاتب المسرحى السوفيتى الكسى اربوزوف ، فكر بطريقة أخرى :

«لقد اقلقنى دائما فكرة اننا لانولى الحب الا القليل من الاهمية . وخاصة ذلك النوع من الحب الذى يدعم الانسان ويتسامى به . ومع هذا فأنا اعتقد أن الشخص الذى يحب ، يشكل الى درجة ما حياة من يحبه ويعيد تشكيل شخصيته . وهذا هو ما تدور مسرحيتي حوله» ..

والمسرحية أسمها «حدث في اركوتسك» . وكتبها اربوروف في عام ١٩٥٩ ، ولكنه لم يكتبها فقط لكى يتحدث عن تأثير العاشق على حياة معشوقته وشخصيته ، ولم يكتبها حتى لكى يؤكد التأثير الايجابى الذى يمارسه الحب في مجتمع متحرر وانسانى ، ولم يكن فى نيته فحسب أن يقدم هذا التأكيد في نغمة شاعرية رقيقة فيها من الحزن اكثر مما تحمله من التصميم وفيها من الشك اكثر مما تبحثه عنه من يقين وقوة ؟ ولكن اربوزوف كتب مسرحيته ايضا لكى يتوج مرحلة التحرر من القالب التقليدى التى عاشها المسرح السوفيتى منذ عام ١٩٣٦ ، وهو القالب الذى استمده مسرح الثورة الاشتراكية الاولى – تحت ضغط الحاجات السياسية والاقتصادية والتخطيطية – من مسرح القرن التاسع عشر البورجوازى . وكتب اربوزوف مسرحيته ايضا لكى يبدأ المسرح السوفيتى مغامرة فنية جديده . يواكب بها مغامرات المسرح المعاصر كله بحثا عن تأثير اكثر قوة

من خلال اكتساب ايقاع مسرحى جديد أكثر تلائما مع ايقاع العصر، ومن خلال الاهتمام بعالم الانسان الداخلى، عالمه أكثر التصاقا بنفسه وبمعاناته والاكثر جدارة بأجتهاد الفن العظيم ، ومن خلال تحقيق درجة أعلى من الصدق مع الواقع، هذا الواقع الذى وان كان قد اصبح اكثر استقرارا ورجاء وحرية وقوة ، فأنه اصبح ايضا اكثر جراة على مواجهة الحقائق بروح أكثر تواضعا ورحابة وقوة . اصبح قادرا . رغم الفلسفة العلمية او استنادا اليها ـ على الاعتراف بأن هناك أحداثا لا علاقة لها بما قبلها ولا بما بعدها احداث لا معنى لها الا لمن يعيشها او لمن يعيشها او لمن ينفعل بها . وان الحياة احيانا تخضع للصدفة حتى في مجتمع التخطيط الاشتراكى الانسانى الدقيق ، فتحيلها الصدفة الى مأساة وتجعل الناس مطالبين من جديد بأن يبحثوا عن معنى من عندهم يضفونه عليها ، حتى يستطيعوا مجرد ان يستمروا على قيد الحياة بكبرياء أو ان يقبلوا عليها دون طمع .

بعد السقوط

هناك جانب من الظلم في القول بأن مغامرة اربوزوف الفنية الجديدة فى المسرح السوفيتي . تواكب المغامرات المتشابهة في المسرح المعاصر كله ، لقد استفاد الكاتب السوفيتى الجديد من تجربة برتولت بريخت الالمانى الذى اعاد الكورس المسرحى الى الحياة في المسرح الاوروبى مستفيدا في ذلك من افكار اليونانيين القدماء ومن اشكال شعبيه معينة في المسرح اليابانى والمسرح الصينى ما زالت تعيش حتى الان . ولكننى وأنا اقرأ مسرحية «حدث فى اركوتسك» ظننت منذ السطور الاولى انه تأثر أيضا ، او استفاد بمسرحية ارثر ميللر الشهيرة «بعد السقوط» ..

يصف ميللر بداية الفصل الاول بالسطور التالية :

المسرح يسوده الظلام . ثمة احساس بأن شخصا ما قد تحرك في اقصى المسرح . يسمع وقع قدم اخرى ، تتبعها قدم اخرى ، حين يزداد الضوء بالتدريج يتحرك اشخاص المسرحية دون ترتيب الى اعلى قادمين من أسفل المنصة المرتفعة في المؤخرة يتهامس بعضهم ، ثم يجلسون بسرعة . يتقدم الاخرون الى مقدمة المنصة ، يبدو كل منهم كأنه يتعرف على الاخر .. يظل البعض يتحركون في أنفصال تام عن الباقين ، تبدو حركتهم متماوجة مثل ثعبان السمك ، وذات ايقاع بطىء لكنه ليس ميتا ..

أما اربوزوف ، فيصف بداية فصله الاول بهذه السطور :

يدخل الكورس والشخصيات . ربما يكون من الافضل ان يسمح لهم بأن يجلسوا بحرية وحسبما يريدون في ارجاء المنصة ، لان كلا منهم سوف يغرق في افكاره الخاصه . ربما يعزف احدهم على جيتار ، ولكنه يعزف بنعومة شديدة وبأهمال ، كما لو كان يترنم بالنغم لنفسه . ربما نسمع صوتا دانيا لترنيمه مهد طفولية هى ايحاء خافت باللحن الذى سنسمعه فيما بعد ولكننى اكرر ان هذه الموسيقى المصاحبه للمشهد يجب ان تأتى بصورة عرضية تماما كما لو كانت غير مقصودة . وبعد برهة قصيرة من الصمت المفعم بالتأمل يبدأ الحوار ..

شعرت بأن هناك تشابها اساسيا بين فكرة الحركة المتماوجة ذات الايقاع البطىء يقوم بها اشخاص منفصلون عن زملائهم عند ميللر ، وبين فكرة هذا اللحن الطفولى الناعم الذى يأتى بطريقة غير مقصودة عند اربوزوف . كلاهما فكر في أن يشعرنا بأن بداية المسرحية هى استدعاء لشىء حدث واكتمل في الماضى ، وان الاستدعاء يأتى بصعوبة ولكن بنعومة ومخافته حتى يحتل صدارة أنتباهنا على المنصة .. ولكن ميللر ، كان يجعل شخصا واحدا ، هو بطله كوينتين ، يستدعى ماضيه الشخصى . فهو يوظف هذا الجو الموحى لاستحضار ذكريات هذا الشخص . وبالفعل ، ان المسرحية كلها تحدث في داخل عقل كونتين . فهو يتذكر، ويستعيد ماضيه مع زوجتيه وأبيه وأمه وأخته ويناقش نفسه ويتأمل فيما فعله وفيما فعله به الاخرون . وفيما هو جدير بأن يفعله آلان وما يعجز عن فعله وما سوف يكتفى به شخص واحد يفكر عند ميللر ، والفعل المسرحى كله يحدث فى ذاكرته ولا وعيه . ولذلك يتحرك «المنفصلون» كما يتحرك اشباح في حلم غير محدد المعالم ..

أما ابروزوف ، فيجعل الجميع يتذكرون الكورس كله يفكر ويتذكر ويستدعى ما حدث لكى «يقصه» لنا والكورس هنا مثل مؤلف الرواية التقليدى . ومثل الشاعر الملحمى في وقت واحد . انه يقف أحيانا خارج ما يجرى ـ او ما جرى في الحقيقة ـ ولكنه يعرف كل شىء ، كل ما وقع بين الشخصيات وكل ما فكرت فيه كل شخصية بينها وبين نفسها . ولكنه أحيانا لا يتحدث مع الشخصيات او عنها ، وأنما يتحدث الينا مباشرة يشرح لنا ما غمض من أمر الشخصيات أو يأمرنا بأن نتنبه ، او يطلب الينا أن نتوقف لنفكر في نقطة معينة ، أو ببساطة ، يستخلص لنا أصفى ما فى موقف معين من شاعرية . انه يتحدث بلسان الجماعة احيانا . وبلسان المؤلف أحيانا اخرى ، وبلساننا نحن المتفرجين أحيانا ثالثة ولكنه لا يشارك في الاحداث أبدا الا بقدر ما يساعد الشخصية على أن تبوح بكل ما يموج في وجدانها ..

كان ميللر يفكر في «ضميره» هو الخاص . او ضمير الشخصية المتفردة التى وضعها أمامنا على المسرح

تحلم بمفردها ، لحسابها الخاص ، وتبحث عن الخلاص لنفسها وحدها الخلاص من الندم ومن معاقبة النفس فأن هذا «الفرد» يريد ان يجد مبررا لان يتزوج مرة ثالثة بعد زيجتين فاشلتين ، وهو يتحدث الى نفسه في الحقيقة رغم انه يوهمنا انه يتحدث الى «مستمع» غير موجود وهو يريد ان يبرر لنفسه وقوعه فى الخطأ في الماضي . ويعثر على هذا المبرر في فساد العالم وقسوته ووحشيته ، ولكنه يقرر انه تعب من كل هذا واصبح من حقه ان يستريح اليس من حقى ان اتزوج لاجد من يرعاني ؟

حدث اركوتسك

أما ابروزوف فكان يفكر في ضمير الجماعة التى تضم افرادا متمايزين ، ولذلك لم يلجأ الى «اللاوعى» الفردى ، وانما يلجأ الى ما يجسد لحظة خروج كل فرد مستقل من قوقعته لكى يتخاطب مع الاخرين ، لحظة اندماج الجماعة في تفكير تتلاقى خيوطه ، ولكنه ابدا ليس تفكيرا واحدا . انه تفكير جماعى فحسب . انه سيهتم بما فعلته هذه الجماعة في عالمها الخارجي الذى تصنعه سويا .. عالم فرقة العمل على الة الحفر الضخمة بالقرب من نهر انجارا عند بحيرة بايكال فى قلب سيبريا ، العالم الجديد الزاخر بالمدن والمصانع والحقول التى استحدثوها وانتزعوها من قلب الصحراء والثلوج والبرارى .. وسوف يهتم ايضا بما حدث داخل كل واحد من هذه الجماعة حسب اهميته في القصة التى قرر الكورس ان يحيها لنا . الفتاه المرحه التى ظنت انها احبت واحدا ، وتزوجته فاحبت بالفعل ولكنها حطمت قلب واحد أخر كان يحبها ولم يكن قد قرر بعد ان يتزوجها حين فوجيء بها تتزوج الاخر ، صديقه وزميل عمله وكفاحه ، والزوج الذى احب الفتاة وقرر ان يتزوجها فتزوجها بالفعل لانه كان يملك ارادة الفعل الحاسم والقدرة على التغيير وما يكاد يولد لهما طفلان توأمان قبل عام واحد ، حتى يموت الزوج غرقا وهو يحاول انقاذ طفلين اخرين من الفرق ، اى عبث هذه الصدفة التى لم تسمح «للسعادة» بالاستمرار رغم التدبير الشديد والتخطيط ؟ النهر الهائج لا تخضع امواجه لحظة الا خطة بناء السدود وحفر الترع . ولكن هذه الامواج «المخططة» تستطيع ايضا ان تغرق رجلا لكى تفقد حياته معناها .. فهل فقد حياته معناها بهذا الموت العبثي العارض الذى يأتي دون منطق سيكون الموت عبثا ودون منطق لو سيطر بالفعل على الحياة . وهو يوشك ان يسيطر على حياة الزوجة بالفعل . وتبدأ الحياة ، حياة الجماعة ، في مصارعة الموت ، فجماعة العمل تقدم بمرتب الزوج الميت للارملة لكى تعين طفليها الرضيعين . هكذا تتحول الزوجه الى متسولة . ولكن حبيبها القديم ، الذي ايقظت المأساة انسانيته يقرر انها لا تستحق هذا المرتب ، لانها تستطيع أن تعمل . وتستطيع أن تعمل في مكان زوجها الميت ، لا تكوني متسولة ، كونى عاملة لانى احبك . فمن السذاجة ان يتحول هذا العاشق الهارب الى رجل فى ليلة واحدة . وها هو يحاول ان يبيع لها انسانيتها بحبه . وهو تشترى الانسانية ، وتقرر ان تصبح عاملة بعد فورة غضب كاسحه ، ولكنها لم تقبل حبه بعد ، ويقول الكورس انها ربما قبلته وربما فضلت حبا جديدا وربما ظلت مجرد ارملة . فقد كان حبها الحقيقى هو الحب الميت . لقد غيرها حبيبها الضائع ، وغيرت هى حبيبها الذى ضاعت منه . ورغم ضياع الحب فقد كسبت الحياة أربعة اطفال وعامله جديدة . وبدأ رجل ضعيف يتحول الى رجل عن طريق العشق ، صفقه رابحة للحياة ضد الموت رغم ان الموت هو الذى عرض البيع في البداية . ولكن الكورس ينصحه : جرب ثانية فربما .. ربما قبلتك ؟ فالحياة لا تريد ان تضيع على نفسها رجلا كاملا جديدا لانها لا ترضى بنصف رجل حينما كتب ميللر مسرحية كان في المأساة . ولم تكن المأساة عند سقوط ببطلة ، وانما سقوط العالم واشتهاء البطل ، هذا النبيل القديم لذلك العالم الساقط . اما ابروزوف فلم يفكر في المأساة وانما فكر في القصة «حدث فى اركوتسك» مسرحية حدث . مجرد واقعة وقعت لهؤلاء الثلاثة ولزملائهم . لو كتبت بالشعر في العصور الوسطى لكاتب أغنية قصصية طويلة تحكى عذاب عشاق ثلاثة وقصة خلاص الناجين منهم وتضحية واحد في سبيل الاخرين . ولكن وعى الكاتب المسرحى الغنائى احتفظ للاغنية ببنائها القصص ووضع المؤلف في مكانة الصحيح وعلى لسانه كل المعرفة المتوقعة والمطلوبة وهو الكورس ، واضاف وعلى الكاتب الاشتراكى عنصره الدرامى الوحيد : صراع الناس من اجل السعاده ، بأن يحبوا وبأن يعى الواحد منهم ذاته ان فيكتور ، العاشق الضائع ، يحب ان يصارع ضد عاطفته المرضية تجاه ابيه وتجاه زوجة ابيه ، كما كان على سيرجى ، الزوج الذى مات . ان يصارع ضد ضعف زوجته ورغبتها المستمرة في الشكوى التى تبرر لها دائما ان تبقى عبئا عليه ، وكان على غالبا ، الزوجه ، الارملة ، المعشوقه ان تصارع ضد ضعفها اولا ثم ضد كبريائها فى النهائية ، وضد فرديتها على الدوام . كان على رئيس فرقة العمل سيردياك العجوز ان يصارع ضد صلابته المبالغ فيها والتى يستتر بها اشتهاءه المشروع للحياة ، كان عليه ان يصارع ضد خجله من ان يحب طيبات الحياة حبا بلا انانية . واخرين كان عليهم ان يصارعوا ضد غرامهم بالثرثرة ، أو ضد حزنهم على ماض لن ريعود ..

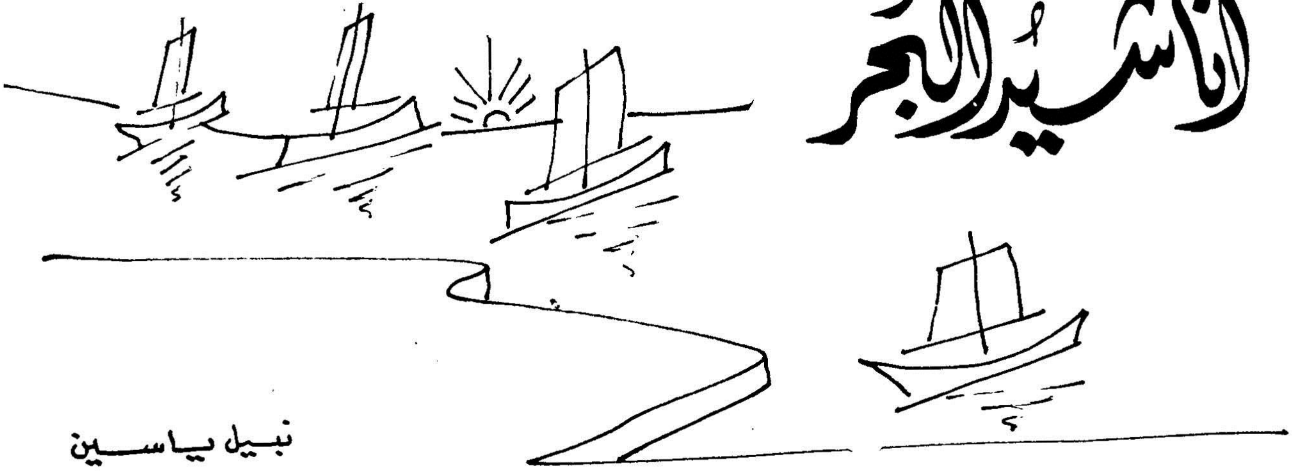
في لحظات معينة كان ابروزوف يعرف ان على احد شخصياته ان ينضم الى الكورس اما لانه سيطرح سوء الا بلسان الجماعة .. واما لانه سيجيب الاجابة التى

تعبر على الجماعة ايضا . عادة مايفتقر مثل هذا السؤال الى البراءة ، وعادة ما تعيد الاجابة البراءة الى الجماعة الماكرة التي تريد أن تستخلص من أعضائها كل ما تضموه صدورهم . أمامنا اذن ـ نحن المتفرجين ـ فرصة ذهبية لكي نعرف ما وراء هذه الصدور وما تحت العيون المغمضة . ولا ينسى ابروزوف ان يفهمنا اننا لا نلقي على هذه الجماعة نظرة من الخارج . اننا نتفرج على داخل هذه الجماعة . وليس على وعي فرد واحد والتكنيك الذى اتبعه ابروزوف ، تكنيك «ذكريات الجماعة التى تؤلف عن نفسها مسرحية في صورة قصة غنائية» هو الذى اتاح له ان يقدم زاوية النظر المناقضة في لمحة رائعة بأن يزج برجل غريب الى المسرح ، يرى الجماعة على ضفة النهر من بعيد ويتعجب ، ماذا يفعلون ؟ وانى له ان يعرف وهو لم يتفرج على المسرحية . ولم يستمع الى قصة «الداخل» من أولها ، وظن انه قادر لى ان يعرف هذا «الداخل» لمجرد انه فضولى يحب ان يتلصص على الاخرين ؟ ..

بهذا استطاع ابروزوف ان يدفع بقارب الدراما السوفيتية الى بحر المسرح المعاصر العميق ، لكى يخلصها من رمال مسرحية الصالونات البورجوازية في القرن المضى، ولكى يهىء لها فرصة الاستفادة من تجارب المسرح الملحمى الالمانى ، وفرصة زيادة تكتيك متقدم للدراما النفسية والفكرية ، فقد نسيت ان اقول انني اكتشفت ان ابروزوف كتب «حدث فى اركوتسك» في عام ١٩٥٩ بينما كتب ميللر مسرحيته عام ١٩٦٤ . وليس بالضرورة أن يكون معنى سبق ابروزوف هو ان ميللر قد تأثر به ، ولا حتى أنه قرأ مسرحيته . أنما اردت ان أوضح كيف يستطيع الفنان الاشتراكى . المنتصر للغد المتحرر والملتزم ، ان يكون مبدعا في حرية رغم ارهاب النقد الحقيقى ، لا المفتعل ولا المكذوب ، وكيف يستطيع هذا الفنان أن يحرر النقد ايضا ..

ففى الفن ، يستحيل ان يتحول الالتزام الى الزام، لان الفن ليس سيارة نقل ، والناقد ليس سائقا يحمل رخصة قيادة ، لقد استطاع المسرح السوفيتى ، على أيدى كتابه العظام ، من تيرنيف وبوجودين الى كورنيتشوك وابروزوف ، مرورا بمايكوفسكى وجوركى من قبله ، ان يحتفظ بحريته في التعبير وحريته في الالتزام ايضا . فهؤلاء الكتاب المبدعون ، لم يكونوا أقل ايمانا بمثل الثورة الاشتراكية من جدانوف ، شيخ النقاد الجامدين الذى حاول ان يحدد خطوط سير شكلية وموضوعية للفن السوفيتى عموما، وللمسرح السوفيتى بوجه خاص على اساس ان هذه الخطوط المرسومة والملزمة هى التى «تضمن» أن يساهم الفن الى اقصى حد في البناء الروحى للمجتمع الثورى الجديد . وعلى اساس ايمان هؤلاء الفنانين المبدعين بمثل مجتمعهم ايمانا حرا . ونابعا حقا من وعيهم الخاص وارادتهم ، وايمانهم ايضا بأنهم يعرفون «فنهم» معرفة حقيقية تفضل بالتأكيد معرفة جدانوف والنقاد الاخرين الجامدة والنظرية ، على هذا الاساس ، حقق المسرح السوفيتى تحرره من الجمود الشكلى والموضوعى وحقق التزامه بمجتمعه وقيمه التزاما اكثر وصدقا والتصاقا بأيقاع الحياة الاجتماعية والنفسية لشعبهم .

أناشيد البحر



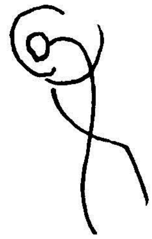
نبيل ياسين

غادرتنا المرافىء ، والعشب سيدة بوشاح جميل
غادرتنا المرافىء ، وجهك بين المراكب والموج ،
سيدة بوشاح جميل
هل لنا وطن دافىء كالمرافىء ، نعتاده كالليالي
ونشرب من جرحه حبنا وهوانا
تشهيته في يدي طلقة ، ونبيذاً ، تشهيته جثة تقتفي جثة
في خطانا

ومن شجر الحزن تنمو لنا
بلاد مسيجه بالحنين
تخبىء بين الرماد وبين الحريق
تواريخها ..
اذ سنعرف دمع الطريق
ونعرف في رملها قبرات السنين

الفوانيس
ساحلها مطفأ
والقوارب تبسط فوق الرمال مجاذيفها وتنام
هناك على الرمل بحارة ..
تجيء لهم موجة تتغنى :
سانتياغو ..
سانتياغو .. لن تصطاد الليلة غير القمر الطالع
فوق العشب
وهناك / الليلة تمطر ذكرى افريقية / انطفأ البحر وعاد
النورس للقلب .
لي بلاد ،
مسيجة بالحنين ، ولي
مدينة عشق قديمة
سيحملها الغيم فوق العراق ، ويمطرها : حائطاً ، حائطاً
ويمطرها كالمرايا الهشيمه .

ولي امرأة : تنشر الحزن فوق الشبابيك ،
لي امرأة ،
تشعل الحلم فوق الوسائد ، لي امرأة
عذبتها الشوارع : اذ طاردت زهرة من عذابي
وطاردتها في المرافىء ، والصيف : حيث الندى
بجع تائه :
يظللها كا لأماسي الكئيبه ،
يظللها .. كالأسى ، كالجراح الرحيبه
/ ولم أشم في الرماد .. غير دفلة ،
ولم أشم غير الدم
ـ والموت ياصديقي ؟
اشمه في رئتي .. اشمه في حجر الطريق
ـ والغضب الدفين ؟
اشمه في جسدي كغيمة ،
اشمه كالوطن الجريح ، كالنسرين . /
ربما كنت صيفاً ، رأى مطراً فأراد اللحاق به
وفوق الطريق انحنى ، وبكى ، حين كان المطر
يهرب اسراره للحقول السعيدة
في بلاد بعيده
/ فيما كنت اواصل تقبيل الجسد المرمي
بحثاً عن شفتيك الفاتنتين
كنت كمن ينفخ في شجر ملتهب ،
كنت كمن ، كانت :
شفتاك المطر الناعم ، صارت شفتاك
الغابة الملتهبة
كان تاريخ الوطن
ورقاً ملتهباً في كل نار
كان ميلاد الوطن
حجراً يسقط كالليل ، وتاريخاً يحار .



الحمال

للقصصي الالباني : رامز كلمنــدي
ترجمة : عبداللطيف الأرناؤوط

الموت نهاية رحلة الحيـــاة ..
هناك من يموت على الفراش الوثير .. ومن يقضي نحبه فوق الاحجار الصلدة ..
وقد يلفظ انسان أنفاسه الاخيرة على ....
اليوم .. مات انسان .. والانســان هو أنـــا ..
اسمي « صادق .. صادق الحمال » وقد اعتاد الناس ان ينادوني : أنت ياحمال .. يا أيتها الحبال المعقدة .
أجل .. انني أحمل تلك الحبال على ظهري لأربط الحمل .. أو الصناديق جيدا ..
اليوم .. كانت هذه الحبال فوق كتفي عندمـــا فارقت الحياة ..
اليوم .. لم يبق لي أثر للوجود .. ولن أحمــل الحبال فوق كتفي بعد ..
لقد عرفني الجميع .. ليس الرجال فقط .. بل عرفتني الطرقات القديمة .. والشوارع الحديثة في مدينتي .. عرفتني الاكياس والصناديق الملأى .. عرفني الجميع انني « صادق الحمال » انسان الحبال ، وأنتم أيضا هل عرفتموني ..؟؟؟
لماذا وقفتم حولي .. تنظرون الي بدهشـــــة واستغراب ...؟
ما هذا السؤال المبهم الذي يرف على شفاهكم .؟؟؟
ألم تشاهدوا انسانا ملقى على الارض .. وقــد قضى نحبه .؟
ألستم الذين قتلتم عددا كبيرا مثلي ..؟
ألستم الذين استعبدتم الناس في بلادي ..؟
أنتم الذين ثقبتم ظهري برصاصكم اليوم ..
والآن .. ؛؛؛
لماذا وقفتم حولي مشدوهين .. تنظرون الي ..؟؟
قد تأثرتم من عملكم الاجرامي ..؛؛؛؟
ها .. ها .. ها .. لا تدعوني أضحك مرغما ..
سأجرب أن أضحك مرة ..
لأضحك بعدما تجمدت أوصال الحيـــاة في .. وانسلت برودة الموت الى جسمي ..
هل يستطيع انسان أن يضحك .. ويعلم أنــه ميت .. ؟ ليتكم ابتعدتم عني .. وفارقتموني بل ليتكم تدعونني ملقى على الارض فوق الرصيف البارد ..

باستطاعتكم أن تبتعدوا عني .. بثيابكم الفاخـرة .. وتدعوني مع ثيابي الممزقة التي لا تحمي جسدي من المطر والبرد ..
لماذا تنظرون الي نظرات غريبة ..؟ لقد اعتـــاد جسدي في الحياة تحمل سهام البرد الحادة .. وسيعتاد ذلك وهو ميت .. واستلقائي تحت الرواق هكذا ..
هنا قد لايبللني المطر .. ان مكاني ليس سيئا ..
شكرا .. قد أشفقتم علي .. وندمتم على فعلتكم .. أنا لا اريد أ نتبعدوا هذه الحبال عني .. لقد مرت الحياة وتحملت كثيرا .. وبهذه الحبال التي أقدسـها حملت كثيرا م نصناديق الذخائر والعتاد .. والبنادق .. والمسدسات .. كنت انقلها في سرية تامة ..
كنت مرتاحا من عملي .. لان هذه الاسلحة تم تسديد فوهاتها الى صدوركم .. أنتم الذين استعمرتم أرض بلادي ..
ما هذه الهيبة التي عقدت السنتكم .. لماذا أشحتم وجوهكم عني ..
هل تستعدون لعمل شيء ما .. لماذا رفعتم يـدي المشلولة الباردة .. وتركتموها في اهمال ..
هيه .. هيه .. الآن تحقق قائدكم من موتي ..
ماذا يسألكم ..؟؟ كيف فارقت الحياة ..؟؟ هل هنـاك أوامر جديدة يوزعها عليكم ..؟؟
ماذا يقول لكم .. ؛؛؛ هل أدركتم مايعنيه ..؟؟
لا .. لن يتمكن أحد أن يخبره عن حقيقتي .. عن قصة حياتي الزاخرة بالبطولة .. والفداء ..
أخبروه .. لقد دعوني « صادق الحمال » الرجل الذي يحمل الحبال على كتفه ..
ليس من الضروري معرفة متي ولدت .. لقد كان لي أب وأم .. وقد تم اعدامهما في فناء بيتنا ..
آباؤكم الذين احتلوا أرض وطني في أثناء حــرب التحرير ، هم الذين أطلقوا النار عليهما ..
تركوني طفلا للقضاء .. للطرقات .. وقيل لي : ان أحد المواطنين أخذني الى بيته .. واعتنى بــي .. وأشرف على رعايتي حتى كبرت .. ولم أذكر شيئا عن تلك الفترة .. سوى أن اسمي « صادق »
بدأت العمل عندما بلغت الثانية عشرة .. كنت

أعمل كل ما أستطيع كي أؤمن عيشي ..

وفي العشرين من عمري .. عملت حمالا في محطة المدينة .. انتظر وصول القطار .. لأقوم بتفريغ مقطوراته من البضائع .. وأذهب الى السوق .. الى مواقف السيارات العامة لأفرغ حمولتها .. انتقل بين الطرقات والشوارع .. كنت أعمل في النهار والجأ الى المعابد لأستريح وأنام خلال الليل ..

عشت هكذا حتى بلغت الثلاثين من العمر ..

وعندما قررت أن أكون حمالا .. رافقتني هذه الحبال التي ترونها ملقاة بالقرب مني .. لقد ساعدتني كثيرا في مهمتي .. أضعها في الليل تحت رأسي .. وأغفو عليها .. لقد قاسيت الكثير في حياتي ..

مضت أيام لم أتناول فيها أي طعام .. أخرج الى المحطة ، أنتظر القطار الأول .. والثاني .. والثالث .. الحق بالعربات المقطورة .. أتوسل الى المسافرين لحمل أمتعتهم وحاجاتهم .. كان اكثرهم لا يهتم بي .. وكان البعض يستقل عربة .. ويغادر المحطة . ويحمل البعض أمتعته بيده دون حاجة الى مساعدة ..

كان المسافرون ينزلون من عربات القطار .. وأنا انتقل من عربة الى أخرى .. وأسير من أول القطار الى نهايته .. وأنادي : حمال .. حمال ..

وأجلس على رصيف المحطة .. وعندما ألمح عن بعد شخصا يحمل حقيبة .. أسرع اليه .. لاحملها عنه :

— أتريد يا سيدي أن أحمل لك الحقيبة ..

هناك من أشاح وجهه عني .. وأدار رأسه دون أن يهتم بي .. فأعود الى الرصيف دون فائدة ..

آه .. يجب أن أنال لقمة العيش .. ما أقساك أيتها الحياة .. كنت أقف أمام المخازن والمتاجر .. انتظر طويلا حتى اسمع صاحب الحانوت :

— أحمل هذه الاكياس الى المستودع .. الى البيت .. الى الطاحون ..

فأنفذ ما يطلب مني .. وأنجز عملي بسرعة .. لأعود ثانية .. كي أحمل شيئا آخر ..

ذات يوم .. في أثناء انهماكي في عملي .. لمعت في خاطري فكرة .. غيرت نهج حياتي .. فكرت بهؤلاء المحتكرين .. المستعمرين .. الذين سلخوا جلود أبناء بلادي ..

أجل .. سأغير دورة الزمن .. طالما اشعرتني الايام بالكراهية لوقع اقدامكم على الارض.. أحسست بقسوتكم .. بعبوديتكم ..

وهكذا كان ..

لقد تبدل « صادق الحمال » .. أنا الذي ترونه الآن ملقى على الرصيف أمامكم لقد حفرت قبوركم بأظافري لتدفنوا فيها ..

ستهتز الارض .. سيتحرر وطني .. أما أنا .. وآخرون مثلي .. حسبنا أننا ضحينا بأنفسنا .. بأرواحنا ، ليبقى وطننا حرا .. أبيا ..

هل عرفتم ما فعلت .. ؟؟ هل ادركتم ما أقدمت عليه .. ؟؟

لقد نقلت الكثير من الصناديق امامكم .. كانت ملآى بالذخائر .. والاسلحة .. كانت غايتكم ابادة رفاقي وأخوتي وأهلي .. كنت أرسل بعضها الى رفاقي الفدائيين .. قد لا تبالون بما أحدثكم الآن .. لماذا تغطون وجهي بالكيس الفارغ ..

أيخيفكم منظري .. الا تريدون أن أتم قصتي .. أصغوا الي .. فأنا « صادق الحمال » في هذه الليلة ، خرجت كعادتي لاحمل الصناديق التي وصلت الى المحطة .. وكان الظلام يغطي كل شيء ، عندما سمعت هدير سياراتكم الكبيرة .. فلجأت وراء مركبة واختفيت عن أنظاركم .. فازداد عددكم .. وانتشرتم بين المركبات .. ثم نزل أكثركم وفي أيديكم البنادق ..تحدثتم بلغة لم أفهمها .. لكنني فهمت من أشاراتكم .. أنكم كشفتم حقيقة أمري .. واتجهتم نحوي .. حاولت أن أحمل صندوقا .. وأغرب عنكم .. فشعرتم بحركتي .. وانطلقت باتجاه الشارع العام .. فلحقتم بي .. أسرعت الخطا .. وفجأة .. دوت طلقات سريعة من رشاشاتكم وبنادقكم ..

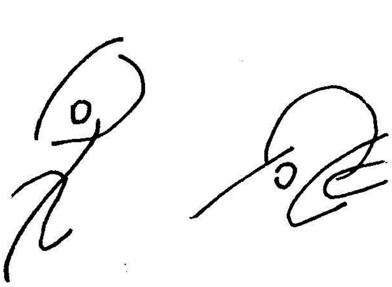
أحسست أن الدنيا تدور حولي .. لم أتمالك نفسي .. فوقفت على الرصيف بعدما انفجر الدم من ظهري ..

اجتمعتم حولي .. لتعرفوا من أنا .. ؟؟ هل عرفتموني .. ؟؟

لقد سردت عليكم قصة حياتي .. وحدثتكم بكل شيء عني .. أنتم تعلمون جيدا أن الشعب كله قد انتفض برجاله .. ونسائه .. بأطفاله .. وشيوخه... وهب لتحرير أرضه .. ووطنه ..

ولذلك .. لست حزينا لأنني فارقت الحياة .. ومت ..

دمشق



(١) ـ قوصوة : اقليم من جمهورية الصرب اليوغوسلافية عدد سكانه مليون نسمه .. عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم ألبانية .



شياطين ديستويفسكي

دافيد ماجارشاك
ترجمة فالح عبدالجبار

نبذة عن حياة المؤلف :

ولد دافيد ماجارشاك في ريفا بروسيا ، وتلقى تعليمه في احدى المدارس الثانوية الروسية . هاجر الى انكلترا عام ١٩٢٠ ، وحصل على الجنسية البريطانية في ١٩٣١ . بعد تخرجه من الكلية الجامعة في لندن ، فرع اللغة والادب الانجليزي ، ١٩٤٨ كرس جهده ، بشكل رئيسي ، لترجمة الاعمال الكلاسيكية الروسية . وقد ترجم لدار « بنجوين » الجريمة والعقاب ، الابله ، الشياطين ، الاخوة كارامازوف لديستويفسكي ، النفوس الميتة لغوغول ، أوبلوسوف للروائي غونشاروف ، السيدة والكلب وقصص اخرى لتشيكوف . كما كتب سيرة حياة كل من تشيكوف ، ديستويفسكي ، غوغول ، بوشكين ، تورجنيف وستانسلافسكي ، كما انه مؤلف كتاب «تشيكوف الدرامي» وهو دراسة نقدية لمسرحيات تشيكوف ولاسلوب ستانسلافسكي في التمثيل .

بدأ ديستويفسكي كتابة الشياطين ، او كما تدعى روايته الاكثر اثارة للجدل ب « الممسوسون » في اللغة الانجليزية ، في اواخر عام ١٨٦٩ . كان منذ عامين قد استقر خارج **الوطن** مع زوجته الثانية آنا ، الصبية التي تبلغ الثامنة عشرة والتي تزوجها في سن الخامسة والاربعين في شباط ١٨٦٧ ، خلال هذه الفترة أتم كتابة « الابله » و « الزوج الابدي » . كان قد **غادر** روسيا على عجل في ١٤ نيسان ١٨٦٧ بعد ان هدده الدائنون بزجه في السجن لتهربه من دفع الديون . لم يكن ليمانع في الدخول الى السجن حسبما كتب الى احد مراسليه حيث ان ذلك سيزوده بالمادة الكافية لكتابة « منزل اموات » اخر يدر عليه ما بين اربعة الاف الى خمسة الاف روبل ، الا ان لديه زوجة شابة ينبغي ان يفكر بها ولا يجوز له ان يعرضها للاهانة والقلق . بيد ان الامر الاكثر احتمالا انه فضل ان يجرب حظه على مائدة الروليت كطريقة ايسر لاستعادة الحظ . رفضت آنا باصرار ، لدهشته العظيمة ، أن تذعن لاندفاعه الى المقامرة . وجد مسلكها مزعجا اشد الازعاج ومختلفا تماما عن تجربته مع بولينا سوسلوفا ، الطالبة الشابة التي رافقته الى المانيا في تموز ١٨٦٥ ، كتب الى سوسلوفا ، في ٢٣ نيسان ، بعد وصوله الى درسدن برفقة آنا ، مخاطبا اياها ب « صديقتي الابدية » طارحا لها مشاريعه الادبية الشيء الذي لم يكن يستطيع ان يفعله مع زوجته الصغيرة والساذجة نوعا ما . بدأت حياته مع آنا تثير سأمه ، فانطلق في ٤ مايس الى هامبورغ حيث امضى اثني عشر يوما في الكازينو ، خسر كل نقوده ، رهن ساعته ، واضطر لطلب اجرة العودة من آنا . عاد الى درسدن في حالة انهيار معنوي ، وفي ٢٢ حزيران سافر مع آنا الى بادن — بادن حيث شرع في المقامرة من جديد ، ووجد نفسه مرغما لاذلال نفسه بالزحف على ركبتيه عند قدمي زوجته قبل أن تمن عليه ببضعة ليرات ذهبية . خسر من جديد خسارة جسيمة ، **ذهب لزيارة تورجنيف ، الذي كان قد اقرضه خمسين تالر بعد خسارته على مائدة الروليت في وست — بادن منذ عامين، تخاصم مع الروائي الشهير ، وغادر** بعد ذلك الى جنيف حيث لم يكن ثمة كازينو فشرع بكتابة **الابله** (في ايلول ١٨٦٧) .

ولدت ابنته صوفيا ، وهي اول اولاده ، في شباط ١٨٦٨ ، **وماتت بعد ثلاثة اشهر . ولما يقارب السنة — من ايلول ١٨٦٨ الى آب ١٨٦٩ — عاش في ايطاليا ، اغلب الوقت في فلورنسا ، بعد ذلك عاد الى درسدن حيث ولدت ابنته الثانية ليوبوف في ١٤ ايلول ١٨٦٩ .**

كان ذلك في فلورنسا عندما فكر ، لاول مرة ، بكتابة رواية ضخمة يتحدث فيها عن الحركات التقدمية في روسيا ويعلن عن ايمانه بان احياء وطنه الام (والعالم برمته فيما بعد) هو بالعودة الى المسيحية كما تطرحها

الكنيسة الرومانية الارثودكسية . كتب في ٢٣ كانون اول ١٨٦٨ الى صديقه الشاعر مايكوف : « انني افكر بتأليف رواية ضخمة اطلق عليها : الملحدون . ولكن قبل ان اجلس لاباشر بها فأنني سوف اقرأ قرابة مكتبة من مؤلفات الملحدين والكاثوليك ورجال الكنيسة الارثودكسية ... البطل الرئيسي في ذهني . روسي على غرارنا ، في العقد الاوسط من العمر ليس واسع الثقافة الا انه ليس عديمها كذلك ، رجل ذو مركز اجتماعي مرموق ، يفقد على حين غرة ايمانه بالله . كان قد امضى كل حياته في الخدمة المدنية دون ان يحيد عن الصراط المستقيم او ان يحوز على اية امتيازات رغم بلوغه الخامسة والاربعين ، فقدانه الايمان بالله يمارس عليه ضغطا هائلا ... فيحشر انفه في اوساط الشباب الملحدين ، والمتدينين المتعصبين ، الزهاد ، القساوسة ، فيقع بالصدفة تحت تأثير داعية مسيحي ويغوص الى الاعماق بانضمامه الى مجموعة دينية متعصبة ويعود اخيرا الى المسيح والى التربة الروسية ـ المسيح الروسي والاله الروسي . حبا بالله لا تلفظ كلمة واحدة عنها لاي انسان ، ساكتب روايتي الاخيرة هذه وسأقول فيها كل شيء حتى النهاية ، حتى لو كانت اخر عمل اقوم به . »

ان عبارته الاخيرة بصدد قول كل شيء حتى النهاية عن مصير روسيا والعالم تتكرر مرتين في رسائله الى مايكوف وستراكوف الصحفي ، عند حديثه عن المخطط الاولي لرواية الشياطين التي ما ان باشر بها في شباط ١٨٧٠ حتى اخذت تنشر تباعا في المجلة الموسكوية المحافظة « ذي روسيان ماسنجر (١) » .

وكتب الى مايكوف من درسدن في ٦ نيسان ١٨٧٠ : « اعمل الان لمجلة روسيان ماسنجر لانني مدين لهم ، لقد وضعت نفسي في موقف غامض . ان ما اكتبه الان هو عمل قصدي . اشعر وكأنني اقول كل شيء باقصى حدة ممكنة (دع النهليستيين والغربيين يزعقون بانني : رجعي!) ليذهبوا الى الجحيم . ساقول كل شيء حتى اخر كلمة . »

وكتب الى ستراكوف قبل ذلك بيوم : « انني أعول كثيرا على ما اقدمه الان لمجلة « روسيان ماسنجر » من وجهة نظرا غائية وليس من وجهة نظر فنية . انني متلهف لطرح افكار معينة حتى لو ادي ذلك الى تخريب روايتي كعمل فني لانني مأخوذ تماما بالاشياء التي تراكمت في قلبي وعقلي . حتى لو لم تزد روايتي عن كراس فأنني سأقول كل شيء للنهاية . »

يبدو من الملاحظات التي دونها **ديستوييفسكي** في شباط ١٨٧٠ ان رأيه الاولي كان ادخال الفكرة الرئيسية لمشروع روايته « الملحدون » في رواية « الشياطين » التي لم يكن بطلها الرئيسي ، على اية حال ، موظفا عاديا بل اميرا ثريا ، رجلا ارستقراطيا مبذرا متعجرفا ، يحيا حياة فوضى عاصفة الا أنه في النهاية يعود الى المسيح. كان سيصبح رجلا يعتنق فكرة تستحوذ عليه تماما ، تتجسد فيه وتذوب في كيانه الخاص مصحوبة بالقلق والعذاب **دوما** ، وتطالبه بعد ان امتزجت بذاته بان توضع موضع التنفيذ فورا . »

كان الامير (بطل الرواية المقترح) واقعاً تحت تأثير كاتب روسي ديني شهير كان قد اثر على ديستويفسكي نفسه تأثيرا عظيما ، وكان هذا الكاتب نفسه سيظهر في الرواية . فكرته الاساسية كما يحددها ديستويفسكي بانها « التواضع وضبط النفس ، وان الله وملكوت السماء والحرية كامنة فينا . » الا ان ثمة امرين جعلا ديستويفسكي يتخلى عن فكرته الاصلية ل نيكولاس ستافروجين ، البطل الرئيسي للشياطين ، الذي لم يعد يظهر في النص النهائي للرواية كأمير رغم ان المؤلف يشير الى انه كذلك في احد الفصول . اجبره وضعه المالي اليائس (**انني في وضع مخيف » هكذا كتب الى مايكوف في ٦ نيسان : « لا أملك بنسا واحدا مع هذا فأن علي بطريقة ما ان اتابع العمل حتى الخريف »**) على تأجيل كتابة روايته العظيمة ودفعه للحصول على المال بكتابة رواية « قصدية » . واخبر مايكوف في ذات الرسالة السابقة : **« سأنجز ما اكتبه الان لمجلة روسيان ماسنجر في ظرف ثلاثة شهور ، عندئذ وبعد استراحة شهر ، سأبدأ روايتي الاخيرة . »** واسترسل بعد ذلك شارحا مخطط الرواية التي عرفت بعد ثمان سنوات باسم : الاخوة كارامازوف .

كان ديستويفسكي يعود المرة تلو الاخرى ، ابان انهماكه بكتابة الشياطين ، للحديث عن فكرة الاخوة كارامازوف في رسائله ، والتي عنونها في احدى الفترات ب : « حياة خاطيء كبير » . لم يترك ديستويفسكي مجالا للشك في انه احتفظ بفكرته العظيمة لهذه الرواية الاخيرة . ولكن ما هي هذه الفكرة العظيمة ؟ بفظاظة ، كانت فكرة مصالحة الخير والشر ، على هدي معتقداته السياسية والدينية الغريبة ، لامة يتألف في غالبيتها من فلاحين خانعين يحكمها قيصر اوتوقراطي لم يعد يتمتع بدعم ارستقراطية عقارية (كان ديستويفسكي يبغضها) بل يعتمد بصورة كلية على الكنيسة الارثوذكسية . رأى ديستويفسكي ، شأنه شأن غوغول من قبل ، ان مسألة التوفيق بين الخير والشر ، بالاستناد الى مثل هذه الفكرة الغريبة في لا واقعيتها ، امر يفوق طاقته » على كل حال تخلى ديستويفسكي عن هذا المشروع الضخم في رواية الشياطين . كل ما كان يبغيه هو ان يسوي حساباته الخاصة مع الغربيين المزعومين (Westerners) ، أي مع الليبراليين الروس الذين كانوا يحلمون بتحويل النظام في روسيا الى ملكية دستورية من طراز الانظمة في البلدان الغرب ـ اوربية ، ويسوي حسابه مع كل العناصر الثورية التي كانت ، مثله بالذات، ترفض التعامل مع الارستقراطية والطبقة الرأسمالية الجديدة ، وبعكسه ، لا تقبل القيصر ولا

الكنيسة . هنا بالضبط هب لنجدته حادث غير متوقع بالمرة . ففي تلك الفترة بالضبط ، وعلى اثر تتبع جريمة قتل طالب جامعي في موسكو ، اكتشفت مؤامرة ثورية تتلاءم ، على ما يبدو ، والافكار التي يرغب ديستويفسكي في طرحها في الشياطين . كان منظم المؤامرة شخص يدعى سيرجي نيتشاييف ، احد اتباع ميخائيل باكونين مؤلف كتاب « خلق الثوري (٢) » ومؤسس الحركة الفوضوية.
كان نيتشاييف معلما للدين في احدى مدارس بطرسبرغ الابتدائية (a Séminariste) أي لاهوتي حسبما كان الكتاب الارستقراطيون يلقبوه المحرضين اليساريين ، ذلك لان معظمهم لا يتحدرون من اصول ارستقراطيـة ، كما أن البارزين منهم ، كالناقد دوبروليبوف ، ينحدرون من طبقة رجال الدين) . كان نيتشاييف ، منذ خريف ١٨٦٨ ، طالبا خارجيا في جامعة بطرسبرغ ، وقد اضطلع بدور قيادي في تنظيم الاضطرابات الطلابية بين عامي ١٨٦٨-١٨٦٩ . سافر في آذار ١٨٦٩ بجواز مزور الى جنيف حيث انضم الى باكونين والى الشاعر اوجاريوف، احد اصدقاء هرزن المقربين، وشرعوا ، من هناك، بارسال المنشورات الثورية الى رفاقهم في روسيا . عاد نيتشاييف الى روسيا في آب من العام ذاته كممثل رسمي للحركة الثورية العالمية التي كان مقرها جنيف ، وأسس « منظمة العقاب الوطني (٣) » في موسكو . وقدأدخل ديستويفسكي في روايته كل الحقائق المتعلقة بتنظيم هذه الجمعيـة (الخلايا الخماسية .. الخ) . في ٢١ تشرين الثاني قـام نيتشاييف (وكان عمره آنذاك ٢٢ عاما) وثلاثة اعضاء من خلايا موسكو باغتيال عضو الخلية الخامس ، وهو طالب في كلية الزراعة بموسكو يدعي ايفانوف ، بسبب رفضه تنفيذ تعليمات لجنة جنيف متذرعا بحجج واهية . وقد صرح وكيل الادعاء العام في هذه القضية : « اغـري ايفانوف بالقدوم الى مغارة تقع في الاراضي المحيطة بالكلية بحجة تسليم مطبعة سرية . حاول القتلة ، اول الامر ، خنقه ، بعد ذلك شهر نيتشاييف مسدسا كان قد جلبه نيكولاييف (أحد الشركاء فى الجريمة) واطلق النار على رأس ايفانوف ، ربطت بعض الصخور بجثة الضحيـة والقيت في البحيرة . »

ان وصف ديستويفسكي لجريمة قتل شاتوف يشبه وصف جريمة قتل ايفانوف شبها كبيرا . بعد تنفيذ الجريمة هرب القاتل نيتشاييف (مثل بيتر فيركوفنسكي القاتل في الرواية) الى بطرسبرغ اولا ، ثم الى خارج البلاد . عاد بعد ذلك الى جنيف حيث انضم الى باكونين واوجاريوف **وساعدالاثنين فيجهدهماالعقيم لاحياءجريدة هرزن اللندنيـة « الجرس »** The Bell . فظاظـة نيتشاييف في تنفيذ مبدأ باكونين القائل بان « الغاية تبرر الواسطة » أرعبت ، باكونين نفسه ، فقطـع علاقتـه بنيتشاييف . غادر نيتشاييف ، عندئذ ، **الى لندن حيث بدأ باصدار جريدته الارهابية** « كومونة القرية » التـي هاجمها بعنف انجلس صديق كارل ماركس ومساعده .

عاد نيتشاييف الى سويسرا حيث القى البوليس القبض عليه بموجب اتفاقية تسليم المجرمين وباعتباره مجرما عاديا وليس لاجئا سياسيا ، وسلم الىالبوليسالروسي. أحيل الى محكمة منطقة موسكو في شباط ١٨٧٣ فحكمت عليه بالاشغال الشاقة . لمدة عشرين سنة . الا انه لم يرسل ، على اية حال ، الى سيبريا بل حبس في قلعة بيتر وبول في بطرسبرغ ، ومات بعد وفاة ديستويفسكي بسنة وثمانية اشهر ، اي في تشرين الثاني ١٨٨٢ .
كان نيتشاييف طليق السراح عندما كـان ديستويفسكي مشغولا بكتابة الشياطين ، بيـد ان ديستويفسكي الذي عاد الى بطرسبرغ في تموز ١٨٧١ كان قد اطلع ، بلا ريب ، على كافة نشاطات نيتشاييف الثورية خارج الوطن . محاكمة اتباع نيتشاييف المثيرة **(قبض البوليس على ما يقارب الـ ١٥٢ شخصـا ، معظمهم شباب وشابات صغيرات ، احيـل ٧٩ واحـدا منهم الى المحاكمة في تموز ١٨٧١ ببطرسبرغ اما الباقون فقد اطلق سراحهم لعـدم كفايـة الادلـة)** موّلت ديستويفسكي بما يفيض عن حاجته من المـواد ، كالمنشورات السياسية التي تحمل شعار الفأس ، وقصيدة « الرجل النبيل » التي كانت من بين المواد التي ضبطها البوليس . وقد ظهرت الى النور ، مؤخـرا ، حادثة مثيرة فحواها ان ديستويفسكي عثر على النسخة الاصلية دكيريلوف في شخص سميرنوف ، احد المتهمين في محاكمة اتباع نيتشاييف . الاعتراف التالي مأخوذ من سميرنوف بواسطة البوليس ، **وقد نشـر ، آنذاك ، في الصحافة الروسية (كان سميرنوف قد نفي الى بلـدة فلاديمير بسبب نشاطه في الاضطرابات الطلابيـة) : « في فلاديمير بدأت أعاني من نوبات الكآبة ، واخـذت فكرة الانتحار تستحوذ علي اكثر فأكثر . لا يمكنني حتى الان ان أؤكد ان كنت استطيع التخلص منها . وما دمت واثقا من بقائي في فلاديمير حتى نهاية مدة النفي فقـد عزمت على ان اقتل نفسي في الربيع . ان قراري هـذا مرتبط بنوع الميتة التي اخترتها . »**

ان اكتشاف مؤامرة نيتشاييف ، وجريمة قتـل ايفانوف ، وسلسلة التطورات المثيرة التي أدت في النهاية الى محاكمة اتباع نيتشاييف المخدوعين ببطرسبرغ في نفس الوقت ، بالضبط ، الذي عاد فيه ديستويفسكي الى هناك ، كل ذلك ارغمه على اجراء عـدد كبير من التعديلات الجوهرية على روايته ، رغم ان القسم الاول منها كان قد نشر في « روسيان ماسنجر » بينما لم ينته ديستويفسكي من روايته الا في تشرين الثـاني ١٨٧١ . هذه الطريقة المتقلبة في كتابة روايته « القصدية » جعلت منها اكثر رواياته العظيمة فوضى في البناء . فبطلاهـا الرئيسيان ــ نيكولاس ستافروجين وبيتر فيركوفنسكيــ ليسا اكثر من مشجبين يعلق عليهما ديستويفسكيبفضه العنيف لامرين : كرهه للاريستوقراطية الروسية ومقته للثوريين ، الشيئان اللذان دمجهما ديسـتويفسكي في

شخص فيركوفنسكي ـ نيتشايف اما ستافروجين فانه يظل شخصا غامضا مبهما ، الغموض الذي يحيط به يعود الى عزم ديستويفسكي على تركه معلقا في الهواء بدلا من تضييع « الفكرة العظيمة » التي قرر الاحتفاظ بها لروايته الاخيرة . ويمكن اعتبار الفصل الخاص بماضي ستافروجين الشائن (والذي رفضت المجلة نشره (٤)) . مسؤولا الى حد ما عن غموض هذه الشخصية . ولكن فيما يخص بيتر فيركوفنسكي فان من العدل ان نشير الى ان ديستويفسكي قد تجاوز الحدود لمجرد ان يؤكد ان فركوفنسكي لم يكن « اشتراكيا » بل « سفاحا » . اما بقية المتامرين ، باستثناء كيريلوف ـ اكثر الشخصيات التي ابدعها ديستويفسكي ميتافيزيقية فانهم ينبضون بالحياة كبشر ، وكثوريين فليسوا اكثر من كاريكاتيرات. في الحقيقة ، لم تكن لدى ديستويفسكي الا فكرة ضئيلة عن الحركات الثورية في اوربا ، بيد انه كان مستعدا،دوما، لتشويه الافكار من وراء ظهورهم . وبالفعل فان مفاهيمه السياسية العنيفة حالت دون تقدير منصف ومتكامل لاي حركة تقدمية . لقد كان اصغر ليبرالي ـ مثل ستيبان فركوفنسكي ـ في نظره شيطانا رجيما لا يمكن تطهيره حتى لو كان على فراش الموت الا باسترجاع ايمانه الاولي . لم يكن يلمح بصيص الخلاص من هذا العالم المعذب الا في بشر من شاكلة شاتوف ـ اي بشر مثل ديستويفسكي نفسه اولوا ظهورهم لماضيهم الليبرالي ، وعانقوا بقلوبهم فلسفة للحياة تستند الى الايمان بالكنيسة وبالحكم الاوتوقراطي. ان تراجيديا شاتوف هي تراجيديا ديستويفسكي نفسه : فكلاهما يؤمن بالمسيح ، كلاهما تمزق لعدم ايمانه بالله ، كما انهما كانا متعصبين متمسكين بمعتقداتهما المسيحية ، الا ان كليهما كان في قرارة نفسه غير واثق من ان هذا السبيل يقود الى السعادة الابدية . كان شاتوف يلهو بفكرة فضح علاقاته السابقة الى البوليس ، تماماً بنفس الطريقة التي شرع بها ديستويفسكي لفضح تورجنيف ، الارستقراطي الملحد الكريه ، للاجيال القادمة قبل فترة طويلة من مهاجمته في شخص « كارامازينوف » في رواية الشياطين .

اعترف ديستويفسكي في رسالة الى مايكوف ، اثر رؤيته لتورجنيف في بادن ـ بادن في ٢٨ حزيران ١٨٦٧ ، انه لم يضمر اي ود للروائي الكبير تورجنيف ، وافصح مبتهجا ان تورجنيف قد انهى نفسه ككاتب . الا ان ديستويفسكي كان « مغرما بتورجنيف » عندما تعرف عليه لاول مرة في تشرين الثاني ١٨٤٥ ، حسبما كتب الى اخيه ميخائيل . وليس ثمة عبارات اكثر مغالاة منها في وصف اعجابه « بالشاعر الشاب ، البالغ من العمر ٢٥ عاما ، الارستقراطي الثري » الشديد الذكاء ، العميق الثقافة . ووصف ديستويفسكي تورجنيف العائد لتوه من باريس : « تعلق بي تورجنيف من اللحظة الاولى تعلقا شديدا بحيث ان بلنسكي فسر ذلك بان تورجنيف قد احبني ... لا اظن ان الطبيعة قد بخلت عليه بشيء . »



ويسترسل ديستويفسكي « واخيرا وليس اخرا فانه ذو شخصية مستقيمة وقد تلقى تعليمه في مدرسة مرموقة . »

الا ان صداقتهما ، في حقيقتها ، لم تكن بلا غيوم ، اذ ان تورجنيف كان يميل ، بين فترة واخرى ، الى طرح صديقه ارضا الشيء الذي لم يكن ديستويفسكي يطيقه . على اية حال ، لم يحدث بين الاثنين خصام عنيف ، فبعد عشرين عاما من ذلك ، وعلى اثر عودة ديستويفسكي من سيبريا ومباشرته اصدار المجلة الادبية السياسية « الوقت Time » بالاشتراك مع اخيه الكبير ، واصل الاثنان (ديستويفسكي وتورجنيف) علاقتهما المقطوعة ، وكانا يبدوان على وفاق تام .

كان تورجنيف قد اضحى احد روائيي روسيا الاوائل ، وانه لمن الطبيعي ان يتلهف ديستويفسكي للحصول على قصة منه لمجلة « الوقت » . تبادل الاثنان رسائل طويلة، وكان تورجنيف كثير الامتنان لديستويفسكي لانه كان من بين الادباء القلة الذين ثمنوا روايته العظيمة « آباء وابناء » التي أثارت عاصفة حقيقية من الذم لمؤلفها، وخصوصا من جانب اولئك الكتاب التقدميين الشباب الذين كانوا يرون ، على ما يبدو ، في بطل الرواية بازاروف طعنا بهم . افلح ديستويفسكي اخيرا في حمل تورجنيف على الوعد بكتابة قصة للمجلة . الا ان تورجنيف ذهب الى ابعد من ذلك : تعهد بعدم نشر اي شيء في اية مجلة روسية اخرى قبل ان ينشر قصته في « الوقت » وذلك للمساعدة على ترويج المجلة الجديدة التي كانت معيشة ديستويفسكي تتوقف عليها . بعد فترة وجيزة اوقفت السلطات صدور المجلة بسبب مقال لستراكوف عن المتمردين البولنديين فسرته السلطة خطأ على انه دعم للشعب البولندي . لم يحنث تورجنيف بوعده ، وانتظر كي يصدر ديستوفسكي مجلته الجديدة « البداية Epoch » قبل الكتابة الى مجلة اخرى . القصة

الموعودة كانت « أشباح » وهي احدى محاولات تورجنيف الاقل نجاحا في كتابة القصة الخيالية . لم يكن تورجنيف نفسه واثقا من ان قصته جيدة بما منه الكفاية للنشر ، بيد ان ديستويفسكي جعله يغير رأيه بعد ان كتب لـه رسالة طويلة في مدحها ، رغم انه ، فيما بعد ، عبّر عـن عدم استحسانه لها في رسالة الى **اخيه** . اتى بعد ذلـك رحيل ديستويفسكي مع سوسلوفا اثر وفاة اخيـه ، والفشل المالي الذريع لمجلة « البداية » . وصـل الى وايزبان في تموز ١٨٦٥ **واستسلم لاغراء طاولة الروليت، خسر كل نقوده ، وكتب ، في يأسه ، الى تورجنيف طالبا اقراضه ١٠٠ تالر . أرسل تورجنيف خمسين تالر لـم يسددها ديستويفسكي الا بعد احد عشر عاما في ١٨٧٦ .** ومن العجيب ان ديستويفسكي كان على صلة وثيقـة بـ « هرزن » الذي كان في سويسرا ، والذي لجأ اليـه ديستويفسكي ، بالفعل ، طالبا عون « صديق من أعـز اصدقائه » كما ذكر لسوسلوفا التي غادرته مفلسا بلا معين في احد فنادق وايزبادن . الا ان قطع العلاقات مع معارفه التقدميين كان قد اضحى وشيكا . فعندما رحل الى المانيا بعد عامين من ذلك بصحبة زوجته ، منجزا خلال تلك الفترة تأليف « المقامر » و « الجريمة والعقاب » ، كان قد اصبح عدوا لدودا لكل الحركات التقدميـة في روسيا ، أتت رواية تورجنيف « دخان » كانت قد ظهرت توا مثيرة عاصفة من الشتائم على مؤلفها ، لتصب الزيت على نار كراهية ديستويفسكي لتورجنيف ولكل ما يمثل من قيم . وتحولت كراهيته الى حقد عندما فكـر في برجوازي بادن ــ بادن (هكذا وصف تورجنيف نفسه ، مازحا بلا تبصر ، في رسالة لديستويفسكي) الذي يحيا حياة اليسر والرخاء بينما يقبع هو في الفندق مفلسا مـع زوجته الشابة التي كان يضطر لاستجدائها جاثيـا على ركبتيه طلبا للنقود لكي يلبي اندفاعه للمقامرة . سجلت آنا في « يومياتها » حوادث تلك الايام القليلة المحمومة في بادن ــ بادن قبل التقاء الاديبين .

« ٢٥ حزيران : في طريقنا الى البيت (من الكورسال حيث خسر ديستويفسكي ثانية) التقى فيديا بـ غونشاروف وعرفه علي . اخبرني غونشاروف ان تورجنيف قد شاهد فيديا الا انه لم يصعد اليه لانه يعـرف ان المقامـرين لا يرغبون في ان يزعجهم احد . مادام فيديا لا يزال مدينا لتورجنيف بخمسين تالر ، فان عليه ، ببساطة ، ان يقوم بزيارته والا فان توجنيف قد يظن بان فيديا يتلكأ عـن الزيارة خوفا من ان يطالبه بالدين .لهذا السبب ينوي فيديا زيارة تورجنيف غدا . »

« ٢٦ حزيران : اخذ فيديا خمسة عشر تالر قاصدا طاولات القمار . في البداية ذهب لرؤية تورجنيف الا انه كان غائبا : فهو لا يبقى الا لغاية الثانية عشر ظهرا . خسر فيديا الخمسة عشر تالر وعاد الى البيت . »

« ٢٧ حزيران : اراد فيديا ، هذا الصباح ، ان يذهب لرؤية تورجنيف ، الا انه استيقظ متأخرا فأجل الزيارة . حصلنا من جديد على ١٢ ليرة ذهبية . اخـذ فيديا خمسة ليرات وقصد طاولات الروليت . بعد ان انصرف ، تملكني حزن هائل لانني كنت اعرف سلفـا انه سيخسر من جديد وسينتابه قلق فظيع . انفجرت دموعي واخذت انشج بمرارة . تحققت مخاوفي : عاد فيديا الى البيت في حالة يأس قاتم . وقال بانه خسر كل شيء ورجاني ان اعطيه ليرتين اخريين متذرعا بحجة ان عليه ان يربح شيئا من المال والا فانه لن يستطيع العيش. وجثا على ركبتيه متوسلا ان اعطيه الليرتين . »

في مثل هذه الحالة من اليأس والارهاق العصبي التام ، ذهب ديستويفسكي لزيارة تورجنيف في الثامن والعشرين من حزيران وفي نيته ان يسوي حسابه مـع الرجل الذي يمقت ، هذا المفتري على وطنه (خصوصا وان كل النقاد الروس فسروا ذم بوتوجين لروسيا ، وهو احد ابطال رواية دخان ، كأهانة لا تغتفر لبلدهم) . يكاد المشهد الذي جرى في لقاء الكاتبين العظيمين لا يصدق . من وجهة نظر ديستويفسكي الذي وصف المشهد في رسالة مطولة الى مايكوف من جنيف ، فانه وجد تورجنيـف يتناول طعام الفداء بشكل مبكر(٥) . تحدث ديستويفسكي قائلا ان تورجنيف اخبره بانه ملحد وانه مغتاظ للعداء الذي قوبلت به روايته الاخيرة . واخذ بعد ذلك يوجه الشتائم « بوقاحة » لروسيا وللشعب الروسي ، وقـال ان على الروس «ان يزحفوا عند اقدام الالمان المتحضرين». اشار ديستويفسكي « ببراءة » بان على تورجنيف ان يشتري تلسكوبا ، واوضح ردا على نظرة تورجنيـف المرتبكة ، بان عليه عندئذ ان يصوب التلسكوب الى روسيا ليرى ما يجري هناك والا فان من العسير عليه ان يعرف ما يحدث في الوطن . هذا التلميح الجلي لتفضيـل تورجنيف العيش في اوربا ، مع الاشارة المضمرة بـان روايته الاخيرة قدمت صورة مشوهة عن روسيا وشعبها جعلت تورجنيف ، حسب حديث ديستويفسكي ، ينفجر غاضبا . استرسل ديستويفسكي بعد ذلـك مضيـفا الشتائم الى اساءاته بقوله ان كل الالمان لا يزيدون عـن لصوص انذال ، وان الحضارة لم تفعل لهم شيئا . اعتبر تورجنيف ، الذي كان قد شيد فيلا فخمـة في بادن ــ بادن ، هذه الملاحظات بمثابة اهانة شخصية لـه فصرح قائلا بانه هو نفسه « المانيا اكثر منه روسيا » اجاب ديستويفسكي بانه لم يتوقع ، رغم قراءته روايـة « دخان » ، ان يتفوه تورجنيف بمثل هذه الاقوال وانـه اسف لما بدر منه من اساءة . مع هذا افترق الاثنان ، كما يقول ديستويفسكي ، باداب جم . وفي العاشرة من صباح اليوم التالي ، وبينما كان ديستويفسـكي ما يزال في فراشه ، أتت خادمة تحمل بطاقة زيارة من تورجنيف . وبما ان ديستويفسكي كان قد ابلغه بانه لا يستيقظ قبل الحادية عشرة ، فقد فسر مغزى الزيارة بان تورجنيف

لا يود رؤيته مرة ثانية ، وانه قد رد الزيارة باعتبـاره « جنتلمانا » لا اكثر . وقد تقابلا ثانية في ١٣ آب في محطة القطار حين كان ديستويفسكي مغـادرا بادن ــ بادن في طريقه الى سويسرا ، الا انهما لم يتبادلا ، هذه المرة ، حتى التحية . بعد هذا السرد للقائه مع تورجنيف ، يتابـع ديستويفسكي مبديا تعليقاته الشخصية لمايكوف : « ربما كان للطريقة الحاقدة التي صورت بها تورجنيف والطريقة التي تبادلنا بها الشتائم تأثير سيء عليك يا عزيزي . ولكن، في الحقيقة ، لا حيلة لي في الامر : لقد اهانني اكثر من اللازم بارائه تلك . شخصيا لا احفل بالامر ، رغم انـه ليس جذابا بسلوكه الارستقراطي ذاك ، الا ان من المستحيل ان يصغي المرء لمثل هذه الشتائم توجه الى روسيا مـن خائن روسي . »

كان **تورجنيف** ، اذن ، خائنا لان اراءه عن روسـيا تختلف عن اراء ديستويفسكي . ان البغض الهائج المسعور الذي يكنه ديستويفسكي لمناوئيه لا يمكن ان يعبر عنـه افضل من ذلك . الا ان الامر لا يقف عند هذا الحد . فبعد بضعة اشهر ، استنسخ ديستويفسكي ، الذي لم يكن غيظه قد ارتوى بعد ، من رسالته الجزء الذي يهاجم فيه **تورجنيف** واصما اياه بالخائن للوطن ، وارسلها الى ب . بارتينيف مؤلف « الارشيفات الروسية » ، مرفقة برسالة مغفلة اوضح فيها انه يود ان تنشر عام ١٨٩٠ لتقرأها الاجيال القادمة . اطلع تورجنيف على القصة من احد اصدقائه ، فأستنتج ، بشكل طبيعي ، ان ديستويفسكي يبغي زجه في مشاكل مع السلطة باعتباره احد اتبـاع نيتشاييف (كانت لجنة تحقيق خاصة قد استدعـت تورجنيف الى بطرسبرغ ليشرح طبيعة علاقته ب هرزن) . فكتب مباشرة الى بارتينيف قائلا ان افادة ديستويفسكي حول لقائهما ما هي الا مسخ هزلي كامل للحقائق ، وانه لم يخطر بباله ان يطرح مفاهيمه الشخصية لرجل يعتبر « مختلا » بسبب نوباته العصبية ولاسباب اخرى ايضا . واسترسل تورجنيف قائلا : « امضى ديستويفسكي اقل من ساعة في بيتي ، وبعد ان روح عن نفسه بشتمه الالمان وشتمي وشتم كتابي الاخير شتما مقذعا غادر البيت ولم يكن لي الوقت الكافي ولا الرغبة في مناقشته . اكرر، لقد عاملته كرجل مريض . من الجائز جدا انه تخيـل المناقشة التي يدعي ان عقله المشوش قد سمعها ، وكتب بالتالي ــ تشهيره بي . »

عندما عرف تورجنيف في عـام ١٨٧١ بهجـاء ديستويفسكي له في الشياطين ، كتب الى احد مراسليه : « اخبروني ان ديستويفسكي قد سخر مني ــ حسـنا دعه يهزأ . لقد جاء لزيارتي في بادن قبل خمس سنوات لا لكي يسدد المبلغ الذي اقترضه مني بل لكي يشتم كل ما استحق عليه التقدير : رواية « دخان » ، التي ينبغي ، برأيه ، ان تحرق في الساحات العامة . اصغيت، بصمت، الى شتائمه ، ولكن ماذا أرى ؟ اراه يدعي بانني قد طرحت له كل انواع الاراء الهدامة التي عجل بنقلها الى بارتينيف. كان ذلك سيكون بمثابة اهانه لو لم يكن ديستويفسكي مجنونا ــ الشيء الذي لا أشك به مطلقا . ربما كان قـد رأى كل ذلك في حلم . »

في « شكرا (٦) » ، مقال ديستويفسكي من اثنين من اعمال تورجنيف الاقل شهرة : « أشباح » التي حسـبما أشار تورجنيف نفسه ان صواب ديستويفسكي طاش في مدحها ، و « كفاية (٧) » التي هي مقال شبه فلسفي عن مصير انسان ذي شخصية شديدة التشاؤم .

ان حقد ديستويفسكي وضغينته اللتين لا تتوجهان الى مناوئيه بل ايضا الى كل اعداء روسـيا المكنين ، تنسجم تمام الانسجام مع معتقداته الدينية . الا انـه كان عاجزا عن التغلب عليهم في الشياطين ، وتلك لطخة شائنة تلوث رواية تمتلك ، رغم نواقصها الفنية والبنائية، حيوية دافقة اضافة الى لحظات من العذوبة الهـائلة . وتعتبر الرواية افضل ميلودراماسياسية (المسرح ، في النهاية ، مفروش حرفيا بالجثث) . ان من السخف حقا ان نأخذ مفاهيم ديستويفسكي السياسية مأخذا جادا ، كما ان من السخف ايضا ان نتغاضى عن لحظات الالهـام الكبرى ، وغوصه المذهل في القلب البشري ، ونقده العنيف لتلك الجوانب في شخصية الانسان التي تؤثر عميقا في السلوك والفكر الانسانيين .

---

(1) The Russian Massanger.
(2) "The Catechism of a Revolutionary"
(3) "Seciety of National Retribution"

(٤) يتحدث اندريه جيد عن هذا الفصل في كتابه « ديستويفسكي » حيث يرى ستاخروجين جالسا يراقب صبية (كان قد اغتصبها) تقوم بشنق نفسها . ويذكر جيد أن ديستويفسكي قام بفعـل مماثل (اغتصاب فتاة) وذهب الى تورجنيف ليعترف بجريرته تلك آملا الغفران ، الا ان الاخير يستقبله ببرود ولا مبالاة فينفجر ديستويفسكي حانقا . وقد ترجمت الروائيـة فرجينيا وولف الفصل المحذوف هذا الى الالمانية (المترجم) .

(٥) يمكننا الجزم بان وصف ديستويفسكي لمشـهد اللقـاء بين كارامازينوف وبيتر فيركوفنسكي (القسم الثاني ـ الفصـل السادس من الشياطين) هو سرد أقل او اكثر دقة للقائه هـو مع تورجنيف ، بضمنها النبيذ الاحمر وريشة الكتابة ، وعـادة تورجنيف الارستقراطية في الاسراع بتقبيل الزائر رغم انه لا يقوم الا بتقديم حده للتقبيل . (المؤلف) .

(٦) يظهر تورجنيف في رواية الشياطين تحت اسم « كارامازينوف » الذي يجعله ديستويفسكي يكتب قطعة نثرية في وداع القـراء بمناسبة انقطاعه عن الكتابة . والقطعة معنـونة بالفرنسـية "Enough" "Merci"

البئر

بثينة الناصري



اخذت العروس مكانها ثانية بعد ان ارتدت ثوبا آخر سماوي اللون مرصعا بورود بيضاء ، وردد البيت رجع الهلاهل .

نهضت سمر ترقص .

اهتزت الاضوية الملونة على وجوه جذلى اضناها السهر واندفعت الى أنفها عطور نسوية مختلفة تمتزج برائحة الدخان .

كان قلبها ثقيلا . تنفست بعمق وجاهدت ان تظل الابتسامة على وجهها .

هزت كتفيها بشدة فتأرجح (البراق) بين ثدييها .

كانت تحس انها تستقطب عيون كل الحاضرات ، ولكن بعضها كان يرمقها بدهشة او بفضول وبعضها بترفع تخالطه رغبة ما خفية ، والاخر بنهم يعادل ما لدى (ملة) زكية . ولكنها كانت تشعر بما يربطهن جميعا .. شعور بتواطؤ غريب يشحنها بحرارة فتود لو يشق (الهاشمي) عن صدرها لترقص عارية .. لتصرخ « ها انا تعرفنني جميعا ففي اعماق كل واحدة انا . »

التقطت عيناها امراة تميل على جارتها هامسة وتشير باصبعها اليها وتبتسمان . لا يعني هذا شيئا فطالما مرت بمثله حتى اعتادت ان تتجه اليها الاصابع وتسخر بها العيون .

اليس لهذا خلقت ؟

انتبهت فجأة الى يد تدس ورقة مالية في صدرها . لمست جيبها بكفها شاكرة ..

ولهذا ايضا ؟ ولفراش (ملة) زكية ؟

ونظرت اليها تتربع وسط نعيمة وساجدة وعلية تدير الرأس بالذهب الذي يلتمع على بدنها وعلى (الهاشمي) (*) وفي فمها .. تبدو عليها السطوة والسيادة عليهن جميعا .. وابتسمت لنفسها . هي وحدها ملكت قلبها وعرفت مكامن الضعف فيها . ولكن ما زال في نفسها شيء من الرهبة فلا تعاملها الا بحذر . ومع هذا لا تملك الا ان تشعر بالاعتزاز لانها شغلت قلب ملة زكية . ومن لا يعرف ملة زكية ! ومن لا تتوق الى اشارة منها ؟ نعيمة كل ليلة تموت كمدا فقد سبقتها الى مركزها .. لكن الان لم يعد هناك غير سمر .. سمر .. « قتلتني » يا سمر ..

اجتاحت اعماقها نفحة اسى لما هيأته في نفسها .

هل ياترى احست الملة بشيء من ذلك وهي التي لا يخفى عنها شيء ؟

يجب .. يجب ان تظل الابتسامة على وجهها .. تندت عيناها بالدموع وتسللت افكارها الى الايدي الصافقة ورجع رأسها الصدى .

(*) زي شعبي عراقي .

منحت نفسها لنشوة النسيان ولو للحظات ، وازداد رقصها حماسا .

تثنت بخفة لم تعهدها من قبل وصار رأسها انقى من ثوب العروس .

ولكن .. الشعور بأنها تخفي امرا يمنحها قوة . قوة ان تملك مصير آخر . اليس من المعقول فى هذه الحالة ان تشعر بالسعادة ؟ لماذا اذن لا تستطيع الخلاص من الاحساس الحاد بالبؤس ؟ والاسى بالرغم من المذلة التي ذاقتها على يد ملّة زكية ؟

حولت عينيها نحو امرأة جاوزت الاربعين بيضاء ممتلئة لم ترفع نظراتها ابدا ..كانت عيناها تتربصان بها . تأكلانها بشره غريب .

كرهت ذاتها فجأة ثم وجدت قدميها تقودانها نحوها ملؤها شعور مبهم ورغبة في ان تغرق نفسها . امالت جذعها للمراة حتى تلامس خداهما وهزّت لها ردفيها .

اهتز صوت (ملّة) زكية وتوقفت عن الغناء ، ومالت الى نعيمة هامسة : « الخائنة .. انظري كيف تغيظني » .

ربتت نعيمة على فخذها وقالت : « قلت لك انها لا تستحق الاهتمام ، ولكن ما العمل مع من لا نظر لهم »

رمقتها ملّة زكية بنظرة ود : لا وحقك انت عزّ الطلب .

اتسعت حدقتا نعيمة وهمست مؤنبة : « ملة زكو؟ من يعرفك يالبن ؟ وتنهدت وقالت باستخفاف يائس : « غنّي.. غني » .

وصفقت الايدي من جديد :

يا حلو يا اسمر غنى بك السمّر

* * *

اشرأب السائق بعنقه من النافذة وقذف بصقه الى الرصيف . لفح وجهها نسيم ليلي بارد ، وبدأت اعمدة الكهرباء واشجار الكالبتوس تمرق الى الوراء مسرعة .

اغلقت اذنيها عن تعليقات عليّة . اللاذعة وضحكات نعيمة المكتومة وفكرت «الن يخلص من لسانها احد» .. احست انها تحبها ، تحبهن جميعا فى الواقع ولكن ذلك لم ينقذها من الشعور بالغربة عنهن . ومع هذا فقد نشأت بينهن وتعلمت منذ نعومة اطفارها كيف ترقص وتغني وتضحك رغم الالم .

سمعت صوت (ملّة) زكية : « غدا مولود آخر »
هتفت ماجدة بشغف ! « اين ؟ »

تنفست بعمق ،ملأ رئتيها هواء نقي ، وبدا لها المستقبل اكثر اشراقا . هل تصارحها غدا ؟ يجب ان تعرف ان آجلا ام عاجلا ..

كيف بدأ كل هذا ؟

كان يجلس كل يوم في قهوة فتوحي . تراه وهي في رحلتها اليومية الى السوق .. كهلا تعدى الخمسين .. انيقا مرتب الهندام بالرغم من انه لم يغيرّ قط بدلته البيضاء وحذاءه الابيض . كان يتلقفها بعينين متلهفتين كانت تشعر بهما حتى عندما تخلف القهوة وراءها .

جربت مرة ان تبكرّ الى السوق على غير عادتها فلم تجده في مكانه المعهود ثم لمحته من بعيد قادما يدبّ على عصاه .

شهر فقط مرّ منذ ان جلب انتباهها لاول مرة . اما لماذا لم تشعر به من قبل فهذا ما لم تستطيع ان تفسّره بالرغم من ان بياض ثيابه يقحم العين .

ومنذ ذلك الحين صار ركنا هاما فى حياتها . وكانت كل صباح عندما تغلق باب الدار خلفها على يقين من انه سيكون هناك في انتظارها وعلى مر الايام ازداد وجيب قلبها كلما قربت من القهوة واصفرّ وجهها وتباطأت قدماها وامسكت انفاسها خشية الا يكون في مكانه .. ولكنه كان دائما هناك امينا على موعده صالبا عينيه على دربها .

قبل يومين فقط حدث ما حدث .

هبط قلبها وشعرت بخيبة مرّة حين رأت القهوة منه خالية .. لعلّها خرجت مبكرة ؟ لكنه لم يكن هناك ايضا عند رجوعها من السوق.. وسارتتجرّ قدميها.. ربما فتر اهتمامه ؟ فقد حرارته ؟ ايكون تدللا ؟ ولكن من يكون هو ليتدلل عليها ؟ هل يعتقد ان حياتها موقوفة عليه ؟

عجوز اخرق لا خير فيه .. أفلتت من عينيها دمعتان خانقتان .. الغبي كان يجب ان يكون هنا .

رفعت رأسها وحاولت ان تصرف افكارها .

عند منعطف الزقاق سمعت وقعا غريبا خلفها .. اشبه ما يكون بضرب عصا على الارض . التفتت بحركة لا ارادية .

بدت عليه المفاجأة فتوقف مرتبكا ، وانتقل اليها الارتباك فتسمرت فى مكانها حائرة . ثم قالت بضعف .

ـ كنت تتبعني ؟

التمعت عيناه المتعبتان وابتسم واجاب ببساطة :

ـ نعم .

ـ ليس من عادتي ان اكلم الغرباء في الطريق .

ـ اعرف كل شيء عنك ، باغتها جوابه فقالت بصوت خنقه الغضب :

ـ اعرف كل شيء عنك .

باغتها جوابه فقالت بصوت خنقه الغضب :

ـ وماذا تريد الان ؟

ـ كل خير . على سنة الله ورسوله .

ـ احترم نفسك ولا تسخر من الناس ، وادارت له ظهرها واسرعت في مشيتها :

ـ سمر .. سمر ، ويعرف اسمها ايضا . التفتت اليه :

ـ كيف تجرؤ ؟

ـ اني لا امزح . انا رجل كبير السن اعيش وحدي واحتاج الى الرعاية وانت تحتاجين الى الحماية .. بيتي ملكي وراتبي التقاعدي يكفينا ويزيد .

شاع الارتياح في نفسها حتى خشيت ان تبدو على محيّاها . صفقة رابحة وعادلة لان الامور انتهت هذه النهاية .. كان ظنها في محله .. لم تكن المسألة لهوا او مزاحا . ولكن ماذا يقال فى هذه المناسبة ؟ هل تطلب فرصة للتفكير ؟ ربما يغير رأيه .

ترددت قبل ان تهمس .

ـ امري بيد (الملّة) .

ـ وانت ؟ لا رأي لك ؟

ـ هي التي ربّتني .

ـ انا مستعد ان اقنعها .

ـ امهلني حتى افتح الموضوع معها .

ـ ثلاثة ايام يكفي ؟ ،

هزت رأسها ايجابا .

ـ طيب نلتقي بعد ثلاثة ايام هنا .

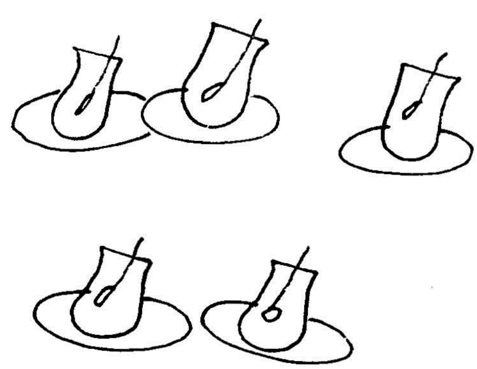
كان امرا اكثر منه رجاء . طفح الرضا في نفسها حتى بان فى انكسار عينيها . ما اجمل ان تحسّ بانها امرأة وان هناك رجلا ـ اي رجل ـ يفرض سطوته عليها.

ابتعدت عنه مكرهة وسارت متعثرة حتى وصلت البيت .

رفعت عينيها قبل ان تمرق الى الداخل ، تتأمله.. الصبغ الاصفر المتسخ . النوافذ الضيقة التي تضيف على الانفاس .. الباب الخشبي الذي حال لونه فصار شيئا بين الاحمر والبني .. هل يمكن ان يعدل معها الحظ ولو مرة واحدة ؟ وضعت يدها على المقبض البرونزي ودفعت الباب .

× ×

بحركة فجائية استوت زكية جالسة . تناولت علبة السجائر الموضوعة على المنضدة واشعلت لفافة بيد مضطربة . ثم اضطجعت على جنبها واضعة كفها تحت ذقنها .



نظرت سمر ببلاهة من خلل دموعها الى بطن الملّة المندلق على الفراش يلتمع بضوء القمر .

قالت زكية بصوت قاس :

ـ ماذا حدث لك اليوم ؟

حاولت سمر ان يكون صوتها طبيعيا :

ـ لا شيء .

ـ لماذا البرود اذن ؟

اجابت بخفوت :

ـ ابدا . مثل كل مرة .

ـ لا . انت اليوم غير طبيعية

ـ بالعكس

وطفح الكيل . فارت اعماقها حتى احست بغصة فانقلبت على وجهها واجهشت بالبكاء . راقبت زكية اهتزاز ظهرها مع دفقات نشيجها . اخذت نفسا عميقا من لفافتها وقالت :

ـ اني لا افهم . كنا دائما بخير حال .

ردت سمر بين شهقاتها :

ـ لا ليس دائما . لم اعد اطيق .

ـ الم تكوني سعيدة معي ؟

ـ لا

صاحت زكية بقوة :

ـ تكذبين .

اعتدلت سمر . مسحت دموعها بمعصمها وأبعدت خصلات شعرها المندّى عن وجهها . التمعت عيناها بعاطفة وحشية وقالت ببرود :

ـ كم اكرهك !

سحقت زكية اللفافة في المنفضة . وكان صوتها هادئا :

ـ هذا جزائي . آويتك وعلمتك وفضلتك على الجميع .

ـ لست مدينة لك بشيء . لو كنت تحسين نحوي بقليل من الحب لأدركت ما كنت اعانيه في كل مرة . كذبت ومثلت وتصنعت فى كل مرة . دفعت لك من اعصابي ومشاعري .

ـ كفى ! لم اكن اعلم انك تكرهينني الى هذا الحد.

ساد الصمت بينهما . تناولت زكية ثوبها الملقى على الارض وارتدته ثم تمددت ثانية على الفراش .

حدقت سمر في ظلام السقف برهة ثم قالت بروية:

ـ لن تصدقي ولكني احببتك ومازلت .

ـ وفري اكاذيبك على نفسك .

ـ هذه الحقيقة . كنت اتمنى لو كان عندك شيء مما عندي .

ـ كنت احبك وانت تعلمين هذا .

جلست سمر وواجهت الاخرى . حركت يديها لتؤكد ما تقوله :

ـ كيف اجعلك تفهمين ؟ كنت اريد حبا من نوع

آخر . ماذا اقول ؟ شيئا من الحنان وليس هذا .
واشارت الى الفراش بحركة حائرة .
نط غضب مرتجف فى صوت (الملة) :
ـ ولماذا سكت حتى الان ؟ هه ؟ اما كان يجب ان تقوليها من زمان : ما انت يازكية سوى كلبة تلتقط ما يرمى اليها ؟ تشبثت سمر بذراعها وقالت متوسلة :
ـ لا تقولي هذا ؟ لم اقصد ..
نفضت زكية ذراعها من قبضتها :
ـ ما انا ؟ حجر ؟ ونهضت بعصبية . فتحت باب الغرفة وصفقته وراءها .
ظلت سمر تحدق ذاهلة في الفراغ الحالك المشوب بنور القمر الشاحب .. ثم وقعت عيناها على عريها فأحست بنصل حاد يخترق قلبها . انكفأت على وجهها واستسلمت لدموعها مرة اخرى .
لقد خسرت .. والهم الذي خلفته الان زكية يبدو ثقيلا لا طاقة لها عليه .

* * *

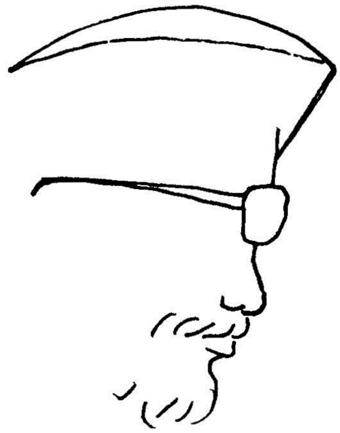
فاحت رائحة الشاي العطرة ، فبدأت ماجدة تحضر الاقداح والملاعق وتضع السكر في كل قدح بمقدار محسوب .

لحظت سمر بشيء من السرور ان فى الصينية اقداحا خمسة . اذن لم يشطبنها من حياتهن بعد .. قبض الهم على قلبها وشعرت انها تتضاءل لتصبح لاشيء .. نظرت حولها باستحياء .. يجب ان تضم كل الصور .. كل التفاصيل في ذاكرتها وفى قلبها . تطلعت بحذر الى (الملة) التي تتعمد الا تلتقي عيونها كما انها لم تنبس ببنت شفة منذ ان اجتمع الشمل . كان التعب باديا في جفونها المنتفخة . وكان وجهها دون زينة عاديا لا اثر للجمال فيه وقد بدت التجاعيد الزاحفة الى وجهها اكثر وضوحا من اي وقت مضى . كانت نعيمة تلتصق بها كالظل وبين حين وآخر تهمس في اذنها شيئا وتضحك وحدها .. تجاوزت الثلاثين تكشف عيناها السوداوان الضيقتان عن غيره قاتلة ورغبة فى التملك لا تفوقها رغبة اخرى . ترى كيف سيتم التفاهم بينها وبين الملة ؟ ابتسمت للفكرة وحولت عينيها عنها . علية تتكلف اليوم الانطلاق واللامبالاة . شعر اسود وعينان سوداوان ووجه مزرق السمرة . ملامح مبعثرة تتناثر عليها نقاط الوشم .. علية ضاحكة ابدا تسلق بلسانها الحاد القاصي والداني .. حتى حميد (ابو النفط) لم يسلم من لسعها.

ماجدة كالمعتاد صامتة تصب الشاي وتغسل الاقداح وكان هذا واجبها دائما ـ لا يثيرها غير خبر افراح جديدة فهي تعني مكاسب اخرى .. مادية ومقترة الى حد الغثيان .

وضعت علية قدح الشاي الفارغ على الارض ونهضت قائلة :

ـ هل تعلمن ما بنفسي ؟
قالت فى نفسها « الله يستر »



ركزت نظراتها على سمر :

ـ اريد ان ارقص . اليوم يوم حناء سمر ، وحرام الا يرقص فيها احد ونحن اهل الطرب .

التفتت الى نعيمة :

ـ كان الاحرى بك ان ترقصي انت فقد خلا لك الجو . رمتها نعيمة بنظرة مغضبة وقالت :

ـ اعوذ بالله من كيدهن . شعرت سمر ان الحديث موجه اليها . فأحمر وجهها وتشاغلت بقدح الشاي .. رمت علية نفسها الى جانبها وسألتها بصوت عال :

ـ اخبريني سمر كيف احتفظت بالسر . كان يجب ان تذيعيه لنفرح لك .

ثم فتحت ياقة ثوبها وتطلعت الى السقف وقالت بحرقة مفتعلة « يارب ارزقنا بابن الحلال » .

علقت ماجدة : كيد نساء .

قالت زكية وكأنها توجه الحديث الى نعيمة :

ـ والذي يؤلمني انها باعتنا برجل لا تعرف حتى اسمه .

قالت نعيمة بخبث :

ـ المهم رجل والسلام .

ارادت سمر ان تنهض لتحبس نفسها في حجرتها ولكنها لم تستطع . احست وكان عيونهن سمرتها الى الارض . يجب ان تقول شيئا .. وخرج صوتها ضعيفا.

ـ ليس اي رجل . وانما هذا الرجل يبدو قادرا على توفير الحماية والرعاية والحياةالكريمة . الا يسعدكن ان اكون امراة محترمة لا حاجة لها ان تعرض نفسها امام الرجال . احست انها اخطأت مرة اخرى ، وضغطت على نفسها بقوة لئلا تبكي .

ـ اخرسي ! نحن اشرف من الراكضات وراء

الغرباء ؟ وجاءها صوت ماجدة كالصفعة :

قالت زكيـة :

ـ تشتمني في بيتي .

نهضت علية واشارت بيدها :

ـ .. ش .. سماعي .. سماعي ، وهزت ردفها وسط الغرفة :(حنة حنة بيدها حنة بيديها) .. ومالت على سمر : (حنة حنة) ..

صاحت زكيـة :

ـ كفى ! لاوقت للهزل . احست سمر بالامتنان لها .. كيف امكنني حقا ان اجرحها ؟ اغتالتها رغبة ان تندفع اليها تقبل يدها وتطلب المغفرة .. ولكنها كانت مثبتة الى الارض . وفكرت بالرجل الذي ارتبط مصيرها معه .. ماذا تعرف عنه ؟ حتى اسمه لم تعلمه الا قبل بضعة ايام .. وعلى اية حال .. ماذا يعني اسمه لها ؟ مجرد اسم . الملة على حق . ما اسرع ما باعت . هل هذه هي حقيقتها التي كانت عنها خافية ؟ ايمكن ان تكون ناكثة عهود سهلة ؟

لم يعد المستقبل امام ناظريها مشرقا كما كان .. وانما صار مبهما لا لون له ولا شكل .. لكن ما كان كان .. ولم يعد ثمة مجال لتمرغ امامهن كبرياءها . ابدا . لا سيما بعد ما حصل .

على كل حال ، من يعرف الغيب ؟ ربما ....

سمعت صوت (الملة) رصينا :

ـ الرجال لا أمان لهم .

قالت علية ضاحكة :

ـ وبعض النساء ايضا . استمرت زكيـة :

ـ يريدونك للخدمة فقط دون مقابل ، همست نعيمـة فى اذنها :

ـ وهل جربت الرجال ايضا ؟

ـ عشرتهم لا تطاق .

ضربتها نعيمة على كتفها مداعبة :

ـ يا ابنة الشيطان .

وضحكت ولكنها شعرت بالغيظ والغيرة يأكـلان قلبها .

* * *

انقطع المطر قبل قليل . اطلت سـمر من نافذة غرفتها ومسحت الدرب بعينيها . لا أثر للسيارة . الارض غارقة بالبرك المائية ، رجعت الى حقيبة الملابس. تأملتها قليلا ثم اطبقت غطاءها بشـدة واقفلتها . تطلعت الى باب الغرفة المغلق وفكرت ان تذهب اليهن هناك . خطت خطوتين . توقفت ، ثم كرت راجعة الى سريرها فجلست عليـه .

الافضل ان تخرج اليهن في اللحظة الاخيرة لتجنب نفسها الحرج . تلفتت في غرفتها لعلها نسيت شيئا لم تأخذه . لم يبق الا النعل الوردي الذي أهدته لها (الملة) يوما ما .. وكانت قد تركته عامدة . شـعرت بالتردد الان . اليس الاجدر ان تحتفظ به ؟ لا ليس هـذا من الحكمة بشـيء . يجب الا تأخذ معها ما يذكرهـا بالماضي .. وقد يكون تركه خيرا من الف كلمة وداع . ولكن هل سيفهمن ما تريد ان تقوله ؟ لقد خلفت ماضي كما خلفت هذا النعل ورائي .

انتبهت من شرودها فجأة على صوت سيارة تتوقف قفزت الى النافذة .. اجل هـو .. سيارة اجرة زرقاء زاهية وهـو قابع في المقعـد الخلفي . الحمد لله لانه اختارها جديدة وفارهه وليست مـن تلك السيارات العتيقة المفككة اتي تثير السخرية .

فتحت باب الغرفة فوجدت نفسها بينهن . كان الوجوم يسـود الجميع : ماجدة تتشاغل باصلاح ثوب . نعيمة تختلس اليها النظر بعينين مذنبتين . علية تعبث بمعدات الشـاي . والملة تشيح بوجهها عنها . فجأة شعرت بصفاء ذهني عجيب وكأن غشاوة انقشعت مـن امامهـا .. وبألم حاد ادركت انها جزء من كل واحدة منهن .. لم تحس حينئذ بانها غريبة ونائية .. تنتمي اليهن .. تكاد تذوب فيهن ..

انتظرت ان يبادرن بشيء ولو كلمة .. واحدة ، او حركة .. لكن عبثا . قبضت على حقيبتها بقوةوقالت بصوت مختنق : مع السـلامة ، واسـرعت الى الباب الخارجي .

فجأة تحركت الملة . اعترضتها وامسكت معصمها بشـدة :

ـ تذكري دائما ان لا رجعة لك الينا .

غاص قلبها بين ضلوعها . ودت لو تقول شيئا مما في نفسها لكنها لم تستطع . فتحت الباب وتعـدت العتبـة .

ـ سـمر .

صاح صوت من ورائها . التفتت وجدت نفسها امام علية .

ـ سـمر .. سـامحيني . اغرورقت عيناها بالدموع . اندفعت الى ذراعي علية التي همست :

ـ سأفتقدك كثيرا . احست سمر بغصة فضمت علية الى صدرها بقوة .

ـ سمر . لا يحزنك كلام (الملة) فى ساعة غضب. لم تستطع سمر الا ان تهمس بضعف :

ـ مع السـلامة . وانفلتت الى السـيارة ورمت نفسها بداخلها .

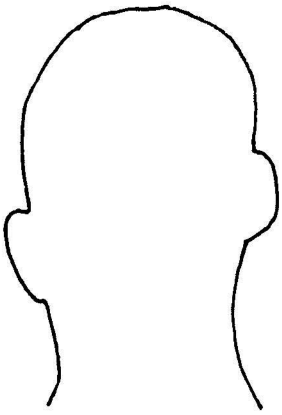
القت نظرة جانبية الى الرجل الاشيب بمحاذاتها . كان يرتدي لاول مرة بدلة سوداء للمناسبة .

تحركت السيارة بصمت . لم يزفها غير بضـعة صبيـة تصايحوا وركضوا وراءها شوطا .

نظرت الى الوراء للمرة الاخيرة .. كان البيت ذو اللون الاصفر المتسخ والباب الخشبي الحائل والنوافذ الضيقة يبتعد شيئا فشيئا . انقبض قلبها وتمنت لـو يتمهل السـائق قليلا .

الحضور

فالح كامل المنصوري



خبروني بأنك سوف تجيء الينا ..
وأن لديك تواريخ كل اجتماعاتنا ،
والتقارير مرفقة بالتصاوير ..
قالوا كثيرا ...
وما جاء منهم رسول اليك ..
وها أنت ـ بين القطار وبين المحطة ـ
سيك من المخبرين أتوك ..
فخذ جسدي فندقا ..
خــذ حنيني
فأنا ـ كلمة السر (بحر) ـ
حملت كثيرا من الحزن بعد رحيلك عنا ..
ومازلت أحمل رغم انطفاء عيوني
غيمة تمطر الآن قيحا ..
على جبهتي شارة من زمان السقوط ..
أما فيك شوق لتسمع اخبارهم :
. . . . . وانتهــوا !

* * *

اقترب ايها الرجل المتباعد ..
انك اول من تتوحد فيه الدروب ..
اقترب ..
أنت آخر من يلج الغابة ـ الام ..
كل الدروب ..
تؤدي اليك ..
وغابتك الام رابية ،
أتحدث عنك اليهم ،
وأجسادهم قصب مصّت البرك الغرينية ..
أحشاءه ...
حين ينتحل الخوف شخصية الرجل المتمرس ..
يولد فيهم حضورك ..
ثم يموت اذا غاب عنهم

* * *

هاهم أقبلوا ..
فاستفق ..
قبل أن تستفز المراكب شاطئها

نموذجان للبطل البيروني

في الرواية المصرية

احمد ابراهيم الهواري

يمكن للباحث في الرواية العصرية ان يشير الى عملين روائيين يعالجان مشكلة انفصال المثقف العصري عن بيئته : العمل الاول : رواية زينب لمحمد حسين هيكل اما العمل الثاني فهو « ابراهيم الكاتب » للمازني وهما نموذجان للبطل البيروني Byronic hero في الرواية المصرية . يمثل البطل في الرواية الاولى التمرد على المجتمع ويمثل البطل في الرواية الثانية الهروب من المجتمع .

١ ـ حامد بطل رواية زينب :

وبوسعنا ان نتعرف على شخصية « حامد » البطل البيروني المتمرد على المجتمع في الجو الفلسفي الذي فيه. وقد كان هيكل ـ كما هو معروف ـ من طلائع ممثلي الليبرالية . وحاول ان يقدم لنا بطل روايته نموجا لجيله بآماله وآلامه ، بأوهامه وخيالاته ، وبتنافره مع البيئة .

ومعلوم ان الفردية هي لباب الفلسفة الليبرالية التي يستند اليها الليبراليون .. فلسفة Laing faire ومؤداها دع الامور تجري في أعنتها ، أي بدافع من حرية الفرد أساسا ومن شأن هذه الفلسفة عدم التدخل في شئون الافراد الافراد لدرجة ان الدولة نفسها ـ وفق هذه الفلسفة ـ ليست لها وظيفة تتعدى حفظ الامن والدفاع الخارجي . وهذه الفلسفة، تحدد بالضرورة علاقة المثقف بالدولة ونظرتها له ، ومفهوم المثقف عن الحرية ، ونظرته للمجتمع ولطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في البناء الاجتماعي social structure ومهما يكن الامر ، فالسند الفلسفي لهذه النظرية الليبرالية يرتكز على مذهب المنفعة ، كما ان السند المادي يرتكز على الاقتصاد الليبرالي كما تلخصه العبارة المشهورة « ويهمنا هنا ان نقول ان هذا التفكير او هذه الايدولوجية نوع من التفكير الفردي يستند في اساسه الى مذهب المنفعة حتى في شؤون العاطفة وهي في ادق معانيها ضرب من الروح الفردية تسعى للاستئثار بالمحب . فلا يقتصر ـ اذن ـ تأثير هذه الفلسفة على السياسة والاقتصاد ، بل يتعداه الى ميدان العلاقات الاجتماعية » .

ان « حامد » بطل الرواية يبحث عن ضرب من الحب لا تعترضه عقبات خارجية . « حامد » الفارس العاشق يطأ روضة الحب وكل اسلحته التي يملكها : انه شاب مثقف ذو حساسية قوية وخيال نشيط ، يرى الاشياء والعالم من خلال نظرته الفردية ولذا فهو حائر ابدا قلق لا يرى في طريقه سوى الضباب فيمضي يتخبط تخبط الخفافيش ويأتي تمرده تمرد فتى مراهق لا ثورة انسان يعرف الطريق او الغاية ويحدد الوسيلة لبلوغها ، في دقة وتنظيم ، انه لا يؤمن الا بالحب . وحاول أن يجد الخلاص لمشاكله بالحب . فليس بالخبز وحده يحيا الانسان . هكذا يقول ضمير « حامد » وقد كان لهذه الرؤية تأثيرات عميقة في وعيه الاجتماعي .

طبيعة مأساة حامد :

تكمن مأساة حامد في عجزه عن التوفيق بين نظرته الفردية للاشياء والعالم وبين النظرة الموضوعية للمجتمع، ولدور الفرد في البناء الاجتماعي . هو يحاول ان يبحث عن ذاته ـ والا فما مبرر هذا العذاب الروحي والعقلي الذي يصطلى ناره ـ لكن نظرته تبدأ من « الذات » من الداخل اما الخارج فلا يدخل في حساب حامد . وهذه آفة البطل الرومانسي . يطلب من المجتمع ان يتغير بدلا من ان يغير ما بنفسه المريضة . فالمهم عند حامد هو « انا » وحسب . كفاه من المحبوب ان « كل ما حولها تفوح منه تلك الرائحة المنعشة المخدرة . ثم ساعة قد تدني ثغرها الي وتدعي انها تعضني وتقبلني قبلة لا صوت لها وجسمها كله في تحلله كأنه يموج فيقلب معه عوالم خفية احس بها كلي من اطراف قدمي الى شعر رأسي وتسري لها في رعشة اكاد اتوه معها .. كل هذا كم كان لذيذا هو الذ من كل الاشياء ثم هم علينا يحرمونه . انني لم أوذ بذلك شخصا ولا اعتديت على احد وانما تمتعت به متاعي بما سواه مما ابيح ولا حاجة لي به سوى التلذذ والتنعم .. حقا لقد كانت ساعة في العمر لا ينسيها الا مثلها .. ثم يقال هي عليكم حرام « . وكل تجارب « حامد » هي تعميق للاخدود الفردي . انه ممزق بين خضوعه للتقاليد وبين رغبته في التحرر منها ، والتمرد عليها . وتتبلور مشكلته في حاجته الى الحب المحرم . انه ممزق بين حبه لزينب. وفي فترات الانهيار يترك نفسه يعبث بفتيات القرية من الفلاحات العاملات . « كان يتنقل كل يوم من واحدة لصاحبتها وينسى الاولى لمرآى الاخرى فأذا غابت رجع اليها وان رأى غيرهما من بنات جنسهما هان عليه ان يرتمي في احضانها ويسلم وجوده اليها . تأتي عزيزة الى البلد فيعد لقاؤها اكبر الاماني ... فاذا هي تركت البلد رجع الى زينب والتغزل بها ... واذا قابلته في العاصمة فتاة حسب فيها محبوبا جديدا فتمشى الى صدره هواها ... ما هذا كله ؟ واي قلب قلبه الذي يسع حب كل هاتيك الفتيات ... ذلك مرض عالق به متاصلة جذوره في نفسه . واعماله تلك مظهر من مظاهر مرضه

العضال « انه » لا يدري ايا يحب وايا يترك حتى تقلب على اكثر من عشر»(٢)، ان حامد ــ فيما يبدو ــ لا يؤمن بفكرة « الوحدة » في الحب بل هــو من انصار فكرة الكثرة والتعــدد . وقد احس في هذه الفترة انروحه قد تلوثت، واحس بحاجة شديدة الى التطهر ، تدفعه الى الاعتراف بتعفن روحه الى شيــخ طريقة . والواقع ان اعتراف حامد للشيخ مسعود وان كان في ظاهرة اعترافا كاثوليكيا بفعل تأثير ثقافة الغرب المسيحي على « هيكل »(٣)، الا انه في جوهره حنين Nortalgia للانتماء للبناء الاجتماعي. رمز النظام وعلى راسه الدين بوصفه نسقا من انساق الضبط الاجتماعي Social Control « لاشي » أشد ايلاما لنفس حامد واصعب وقعا عليها من ان يتصــور نفسه خارجا من باب الحياة وحيدا منفردا لا ينظر اليه احــد ولا يعلم بامره انسان ، بل مــر بهذا الوجــود الارضي من طرف لطرف واختفى في التراب ولم يترك بعد اثرا»(٤)، هذا الاحساس بالانتماء او الرغبة فيـــه ، يفسر فكرة الكثرة في الحب « فليســ الذي أهم حامدا شيئا شخصيا بحتا ، بل هــو في الحقيقة امر جوهري في دعم الاحســاس الاجتماعي »(٥) غير ان حامد تزداد مأساته بعجزه عن الوفاق الاجتماعي ، فيتمرد على نفسه ويكتشف انه غير قادر على المواءمة بين سلوكه وبين قول الشيخ مسعود الذي لا يخرج عن كلمة « نعــم ». لعن الشيخ ولعن نفسه ، لانه امتهن عقله بالاستماع الى ما يملِه الشيــخ من خرافات . خرج ولم يفز بالايمان . ويكتشف البطل انه في حاجة الى قدر كبير من الحرية، وانه لا يستطيع ان يتقيد باسلوب الحياة المتبع في المجتمع المصري المبقى على عادة الحجاب(٦) هنا اخذ التوتر يزداد حدة بين فكرة النظام الاجتماعي وفكرة الحرية الفردية وعلى قدر شدة التوتر على قــدر شــقاء حامد وعمق مأساته « فقلبه لا يزال شابا ويريد القلب الذي يضعه اليه وشفتاه المتقدتان بنار الحب تبحثان في الهواء عن الشفتين وعن الخد وعن الصدغ الذي يقبلان»(٧) . ومن ثم ، فهــو يتمرد على النظام الاجتماعي ويســعى نحــو التجربة . ان البطل يسائل نفسه « هل في المستــطاع اخراج تلك الفتاة من بين هؤلاء المحيطين بها ، ليجلســ اليها جنبا لجنب، ولتحدثه وليضمها اليه ولتكون ملكه»(٨) انه يرى ان استجابة المرأة للرجل انما هي عودة الى قانون الطبيعة الازلي ، وهــو القانون الذي لا يحفل بالعقائد العامة والتقاليد ، ولذا فقد احدثت قبلة « حــامد » لزينب في نفسها سرورا « ومهما تكن هاته النفوس الفلاحة تهتز عند ذكر كلمة العرض فان النفس الانسانية ومــا ركب فيها بالفطرة من حب تخليد النوع اقوى بكثير من العقائد العامة ما دام عملها لم يخرج بعــد الى الظهــور ليكون موضع حكم الناس عليه . فمادام الواحد مع نفسه يحدثه وينظر في آمالها ورغائبها فهي تطلب دائما ما تدفعه الطبيعة لطلبه : تطلب الطعام ساعة الجوع والماء ساعة العطش وهلم جرا . فاذا جاءت اللحظة التي يقضي لها الواحد فيها رغائبه رجع الى تقدير آخر غــير تقديره الخاص فلم يدع لنفسه الا ما يسمح له به الوسط الذي يعيش فيه . ولهذا كان الانسان في نفاق دائم يزيد مقداره وينقص بمقدار الحرية التي يهبها الوسط لاقناع غاياته واغراضه ... وسمح لنفسه بعد ذلك ان يقبلها مــرة ومرة من غير أن يهزه احساس ما وهــو يقول في نفسه «اليس طبيعيا ان يقبل شاب ابنة اعجبه جمالها»(٩) ورغم ان البطل لا يشعر بفضاضة في ان يقبل ويحضن ويعانق أي فتاة فانه لا يكتفي بذلك بل يشعر انه كالعطشان في الصحراء وينعى شبابه « الشــباب ايام الحريــة وعدم المسؤولية ، فان اضاعها صاحبها صريعا بخرافات العجائز قاعدا عن ان ينال منها كل ما فيها ضاع عليه عمره وقضى على الارض حياة مكتئبة ... خير منها موت عاجل ... ولكن انى يجد الشباب هذا المتاع في مصر) انى يحل له أن يجد السعادة ؟ انه لمسكين بائس . هــو بين اثنين كلاهما شــر : اما ان يبقى في ذلك الموت الذي تأتى بــه لا شــك الحياة الموروثــة ... او يرتمي في احضان الفضلات الفاسدة التي رميت بها هاته البلاد المسكينة من الغرب السعيد المحرم . نعم في الاولى موت لا مفر منــه .وهل ذلك التبتل الذي نطالب به كل شــيء الا موحش . وفي الثانية فساد وضياع »(١٠) غير ان«حامد» ما يلبث ان « يفكر كيف يتسنى له ان يكون الى جانب عزيزة وليس عليهما من رقيب وان يبثها ما في نفســه ليسمع منها انها تحبه . يريد ان يسمع تلك الكلمة من فمها ، فهل لذلك من سبيل ؟ ... وهــو يعلم ما تكنه النفــس المصريــة لذلك الاحساس من الضحك منــه والاستهزاء بــه ... وتحسب ان الحياة الجد هي التي يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح ... ان الحياة الحق هي التي يعرف فيها صاحبها ان الوجود انما خلق ليسعد بعضه بعضا ، وان في قرارة النفس وفي اعماق حبة القلب احساسا دقيقا ان قتلناه قتلنا معه الحياة ... وان نحن اطعناه واتبعناه اسلمنا الى السعادة ... ذلك الاحساس هــو الحب »(١١) وهكذا يمضي « حامد » في حياته على ضوء هذه اللذة الابيقورية . انه يعلم ان زينب متزوجة « ولكن ما يهمه لو كانت متزوجة ... ان حياتي مستحيلة اذا لم احس بها بين يدي كفي خيالاتي وآمالي الماضية التي لم اخرج منها بشيء ولا بد ان اعمل جهدي لمقابلتها وحيدة ثم امسكها واضمها الى وآخذها لنفسي . ما دمت احبها وهي تحبني فانا لها وهي لي « انه لا يعترف بان عقود الزواج تستطيع ان تحــرم من التصرف في قلبه وان يتركه حرا يذهب لمن يشــاء ؟ ومادامت الطبيعة قد كونت اثنين ليكــونا معا فان عبثا وحمقا ان ينظرا لغير ذلك الاجتماع او يهتما بما يكون من نظر غيرهما له او ان يعوقهما عن اتمامة عقد لا قيمة له في الواقع وان احترمه الناس وقدسوه »(١٢) وظــل

حامد يهتبل الفرص ليبوح لـ « زينب » بما يقاسي من اجلها فتقر هي الاخرى بحبها له ثم يتعانقان ويبكيان وهكذا يبقيان(١٣) . ولكننا لا نثق في حامد . انه شخص هوائي لا يكاد يعرف مشاعره » ليت شعري هل كان ذلك هو الاخر حبا مني لها او انها صيحة الجيل المقبل في احشاء جيلنا الحاضر يريد ان يخرج الى الوجود ؟ لو كان حبا لما نسيتها ونسيت المزارع التي هي فيها لمجرد حضور ابنة عمي الى البلد . وان كان الجيل المقبل ودافع الطبيعة لتخليد النوع هو الذي دفعني نحوها فاني لم اشعر يوما بالحاجة ولا بالرغبة في ان تكون لي معها علائق تناسلية مطلقا ، كلا بل ولا انا اشعر به اليوم .. وانما كان غرضي ان احادثها او انفرد بها او اقبلها وان اجد من جانبها ما يقابل العطف الذي احس به عندي لها »(١٤) وحقيقة الامر ان « زينب » لا تعدو في نظر « حامد » اكثر من « تماثالا حيا محكم الصنع »(١٥) .

ويستمر « حامد » في تمرده كريح صرصر عاتية هبت في يوم عاصف . انه يتمادى في تمرده الى حد انكار قيمة الزواج والاسرة(١٦) كتنظيم اجتماعي ، ولا يبالي ان قام هذا التنظيم او انهار مادام يحول بينه وبين الحصول على فتاة اشتهاها ، وادرك ان وراء هذا الاشتهاء رغبة الطبيعة في ان تجمع بين حامد وزينب في علاقة تناسلية ، لان هذه الطبيعة ادركت مالم يدركه حامد في البداية وهو ان زينب هي اصلح من عرف من النساء للامومة وحفظ النوع .. هدف الطبيعة الاسمى الذي يخفيه وراء لعبة الحب . وعلى هذا ، فبطلنا انسان لا يعول كثيرا على ما يقول .. انه في حيرة دائمة لا يقر له قرار ، هو مفتون بالوسيلة ولا يهمه كثيرا ان يصل الى الغاية .. بل هو لا يتحمس لوسيلة بعينها وانما همه ان يجرب الطريقة بعد الطريقة ما دام هذا التجريب الدائم يضمن له اشياء بعينها يراها اهم مقومات حياته ، يضمن له ان تظل عاطفته مشبوبة دائما ، وان تصبح روحه وتمسي وهي تسير على درب من القلق لا ينتهي وان يصطلي قلبه دائما بنار الشك ويكتوى عقله بالفكرة الملتهبة وراء الفكرة(١٧) .

وهذه النظرة الفردية الليبرالية هي ـ على الارجح ـ التي انحرفت بتفكيره عن ادراك طبيعة العلاقات بين القوى المنتجة في المجتمع . ومن ثم فقد حددت موقف «حامد» الاجتماعي او بتعبير آخر حددت مدى الوعي الاجتماعي عنده . وكما كانت هذه النظرة سببا في عجزه عن الوئام مع بيئة كانت هي ايضا سببا في انحراف تفكيره الاجتماعي.

ان « حامد » حائر بين الطبقات ، فحينما قبل زينب شعر بقشعريرة العظمة والترفع وبالفواصل الطبقية لها « صعبة الاجتياز »(١٨) على حد قوله وان كان هذا لا يمنع من ان يتخذ من هذه الطبقات مادة للهو يلتصق بهم جسما ومع هذا وفي اللحظة نفسها يحتقرهم وهو يعترف انه على الرغم من « كل ما وجدته في الوسط الذي انا منه من العيوب الكبيرة الكثيرة لا ازال انظر للطبقات نظرة تعاظم فارغ » فهو يتمرد على وسطه وعلى الفواصل الطبقية الفارغة وفي الوقت نفسه يعترف بانها تتعذر على الاجتياز .

انه لا يتخذ من عطفه على الفقراء طاقة ثورية تحفزه على الغاء الفقر ، بل على النقيض من هذا لا يكتفي بالتمرد المراهق على النظام الاقتصادي السائد ويمضي في تمجيد ـ بل تعميد الوضع السائد على بقائه . وما تلك المهنة التي يعيش منها الملايين من الفلاحين والعمال الا اشغال شاقة احرى بها الا سير المستعبد من الحر العزيز . وتلك الخطى البطيئة يقضي فيها الفلاح طول نهاره وراء ثور تحت حر الشمس يلفح الهجير وجهه ولا يتألف ... ويرجع في المساء ـ ان رجع ـ الى بيته مهدد القوى منهوكا لاغبا فيطعم زقوما وعلقما ثم يرتمي على مهاد ليس اقل خشونة من الارض التي تنام عليها الدواب وقل ان يجد دثاره ويحيط به في قاعته الضيقة عن يمينه ويساره وفوق رأسه وتحت رجليه الكثيرون من نتاجه واهله ومن فوقهم سقف تكاد تصله ايديهم وهم نيام الى ان تفرج عنهم ايام الصيف فتنبذهم قامتهم بالعراء ، هل هذا كله الا شرذلة »(١٩) .

هنا نتوقع ثورة تهب ريحها بين صفوف العمال الفلاحين . لكن شيئا من هذا لا يحدث ويسخر « حامد » من توقعاتنا ويعلق بعد ذلك مباشرة في بساطة وفي فتور : « ولكنه ـ أي حسن ـ في ذلك ككل اخوانه العمال على ظهر البسيطة . والمصيبة ان تعم تهن . وتقادم العهد يعطي الفاسد طعما تألفه الاجيال ابا عن جد ويكسو الكذب رداء الحق والخضوع والقنوع لباس الطاعة والطبيعة » ويمضي بعد ذلك يناجي القمر في ابتسامته الوانية ويتغنى ببركة الريف . و« حامد » في الوقت نفسه يقوم بدور الرقيب عليهم ، فهو عين صاحب الارض الرأسمالي يضمن له استغلال **طاقة هؤلاء العمال البشرية واستنفاذها** . ان تمرد حامد لا يعدو ان يكون تمردا اهوج لا يستهدف حتى مجرد التغيير ، بل يرمي الى تمجيد الوضع الراهن بكل ما فيه من محاسن ومساوىء.

اكمل معاني الاشتراكية عند البطل ان يضع العمال الزراعيون طعامهم متجاورا ويشترك الجميع في اكلة . ولا بأس ان كانت مهنة العامل الزراعي في لبابها سخرة طالما ان المصيبة تعم الجميع .

وافتقاد البطل الى الوعي السياسي الثوري انما يرد ـ فيما يبدو ـ الى نظرته الفردية المقيتة بحيث انه لا يستطيع ان يدرك حقيقة التناقضات التي يمرر بها مجتمعه الهابط والى ازدواجية شخصيته . ليس غريبا بعد هذا ان نجد **بذور الوعي الاجتماعي عند شخصية** أخرى في الرواية « ابراهيم » ـ وهو من العمال الزراعيين ـ نلمح ذلك في تململه من النظام الاجتماعي القائم وان لم يستطع ان يحدد ابعاد ثورته تحديدا دقيقا . مع هذا نجد عنده بذور البطل الايجابي positive hero في الرواية العصرية .

عندما سيق « ابراهيم » الى السودان ضمن جيش الاحتلال الانجليزي . هيجت نفسه اشمئزازا لانه لا يعرف سببا لوجوده الا انه عبد المأمور . وحنق ان لا يجد بدلا نقديا يدفعه عن هاته العبودية . **« ولكن اللي مضايقني اني مش عارف اعمل ايه : يعني ياسي حامد حانفتح بلاد الغرب ولا نخش تونس فى الظهر الاحمر . أهو ان كان هنا ولا هنا الانجليز فوق اكتافنا وهم الحكام.»**

(٢٠)هنا الاغتراب slienation في اعمق معانيه ودلالته تطل برأسها متمثلة في الاستعمار الانجليزي المتورم على ضفاف الوادي الاخضر . ويهمنا تململ « ابراهيم » تحت وطأة هذا الظلم وتحليله لمشكلته في بساطة الحس الشعبي وصدقه . لكن « حامد » يعزيه بقوله « معلهش أهم شوية ايام وترجع » ثم بعد قليل من التأمل يتبين «حامد ان ابراهيم » مخطىء فى تقديره قصير النظر . حقا انه اليوم ذاهب لاعمال دنيئة لا معنى لها . ولكنه يمثل على كل حال امته وجيشها . واذا لم يكن من الشرف العظيم اليوم ان يكون جنديا فسيحفظ له الزمان انه كان الصلة ما بين عظمة هذا الجيش القديمة وعظمته المأمولة المقبلة . لكن ابراهيم الفلاح البسيط لا يفهم من ذلك شيئا ولا يستطيع ان يفهمه »(٢١) ، والواقع ان الحس الشعبي عند « ابراهيم » اصدق تحليلا من التشوق بأفكار تشتم منها رائحة الفكرة المصرية التي استغرقت جهود كثير من نشاط مثقفي المصريين فى النصف الثاني من مطلع القرن الحالي . وكان الاولى بهؤلاء المثقفين المصريين ان تنصرف جهودهم لتغيير الواقع الاجتماعي الهابط وان يفتحوا عيونهم على الواقع كما فعل « ابراهيم » وكأن استخدام الجيش الوطني في فتح ابواب السودان للمستعمر يمكن ان يكون مجالا للفخر اذا ما كانت الحركة الوطنية فيما بعد، وراحت تبحث عما يثير الهمم ويجمع القلوب (٢٣).

وراوي الاحداث يعلق على موقف ابراهيم : « عبثت اذن آلام ابراهيم وشكواه وليس له الا ان يصبر تحت تصريف الاقوياء والاغنياء في حياته ورزقه حتى يجد من بنى طائفته الفقراء العمال من يتعاون معه على دفع بلوى المجموع والاخذ بالثأر من حكام الجمعية الفاشمين . ليس له الا ان يبقى ساكنا حتى اليوم الذي لا تضيع فيه كلمته من غير ان يسمعها احد ـ بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين في رزقه ورزق امثاله والقابضين على حريتهم جميعا ، يقرعها فتفزع لقرعة وتتجه نحو الصوت فتفهم ما يريد وتجيبه الى ما يطلب(٢٣) .

ان مثل هذه الكلمات الثورية لو صدرت عن «حامد» لحق لنا ان نسعد بميلاد اول بطل ايجابي فى الرواية المصرية ، بطل يحاول ان يغير المجتمع القائم الى مجتمع افضل لكن ليس يجدي هذا الأمل ف « حامد » شاهد على عصره الفردي الليبرالي وفلسفته فهو فردي حتى النخاع ، فردي فى فلسفته ، وفي حبه ، وفي نظرته الطبقية الاستعلائية فليس غريبا ان يخرج « حامد » من معطف البطل البيروني Byranic hera ويحدد هاوزر Hauser طبيعة البطل البيروني فيقول : وقد اعطت الرومانتيكية ـ وهي التجسيد الفني لعصر الفردية ـ نموذجا للبطل الرومانسي الذي قدمه بيرون للادب ، عطاء غير ممنون ، فليس من شك في ان بيرون قد اظهر تأثيرا بعيد المدى فى معاصريه ، وان كان اكثرهم اصالة على وجه الاطلاق ، اذ كان اكثر نجاحا في صياغة المثال الجديد للشخصية وفيه تمثلت علاقة البطل بمجتمعه ، فاتسمت بالتعقيد والتقلب والاحساس بالذنب او الالم نتيجة للعجز عن الانتماء ، وعند بيرون فقط تحول البطل الى الخارج . انسانا متمردا اهوج ، مستهترا ، بعد ان كان انسانا عطوفا، متهما بالاكتئاب . وقد خلد بيرون المشكلة الروحية للرومانسية وقلل من شأنها ، وعلى يديه أصبح القلق الرومانسي وضياع الهدف وباء العصر ، وتطور الاحساس بالعزلة الى عبادة دينية مقيتة للوحدة ... ولعل تنافر مطالب الحالة النفسية للفرد مع العرف الاجتماعي اصبح جزءا خالصا للمفهوم الجديد للانسان تحدد على يدي روسو وجوته .

والبطل البيروني ، انسان غامض ، فى ماضيه سر ، يعيش بمعزل عن المجتمع ، منفردا صامتا ، لا يقترب احد منه ، ينبعث منه الدمار والانهيار ، لا يرحم نفسه ولا الاخرين وهو كما لا يعرف الاسى لا يطلب العفو ، سواء من الله او من الناس . انه لا ياسى على شيء ، وعلى الرغم من حياته المدمرة ، فانه لا يرغب في ان ينفعل اي شيء يغاير ما هو عليه وما يفعله ، وثمة سحر غامض يفوح منه حيث لا تستطيع امرأة مقاومته ، وهو اخيرا انسان يتعقبه القدر الذي اصبح قدر الآخرين .. (٢٤) . انه كما وصفه يانكو لافرين بطل « زائد على الحاجة » يمتاز عمن حوله بمواهبه وطموحه وقوة ارادته ولكنه ، مع ذلك مجرد عن اي هدف ايجابي او اي منهج : ولذا فان قوته لا تتغلب على نفسه فحسب بل كذلك على كل من يتصل به من الناس ..(٢٥) . معنى هذا ان مشكلة البطل البيروني يصعب فهمها بمعزل عن الحركة الرومانتيكية بوصفها « عصر الابطال »وهذا بالتالي « يستطيع القول ايضا ان مفتاح التشخيص الرومانتيكي هو الفردية لب الحركة الرومانيتيكية ـ التي استغرقتها الذات ومن ثم بدت الفردية مفهوما رافضا او سلبيا »..(٢٦) .

ويمكننا على ضوء ما سبق من حديث هاوزر Hauser ان نلمس مشكلة « حامد » ونحدد ازمته . فقد اخفق في العثور على الاندماج والوئام مع مجتمعه لانه عجز عن الوئام مع نفسه. لذلك فقد ذاب فجأة . اختفى من الحيلة، تاه منا وضاع اثره واصبحنا لا ندري من امر مستقبله شيئا(٢٧) وهكذا الاختفاء هو التجسيد المادي لهزيمة البطل .

ومهما يكن من امر البطل « فلم يكن مألوفا فى ادبنا قبل رواية « زينب » ان يتحدث الكاتب عن دنيا نفسه حديثا طويلا . كان الاسلوب المعترف به في الحديث عن النفس ، هو الشعر ... لم يكن الفرد موجودا فى ظل

الحكم العثماني ، ولا في ظل حكم عائلة محمد على ، ولا في ظل الاحتلال البريطاني فى مراحله الاولى ، كانت الشخصية المصرية ، اعدى اعداء الغزاة ، فعملوا على سحقها ، وكانت اللغة هي اداة اثبات الوجود لهذه الشخصية ، فقاتلوها عن عمد ، او عن احساس مصدره اللاوعي ، فلم يعد هناك من يقول (انا) ، ولم يعد انسان يجروء على ان يطلع غيره عما يختلج في حنايا نفسه او عما يضطرب فى خفايا عقله .(٢٨) ثم جاءت رواية زينب حديثا عن نفس تشكو وتتألم وتطمح وتحلم ، وتتمرد . كما انها وثيقة فنية دامغة تشهد بما كان عليه الفلاح المصري من بؤس واستلاب كما تعبر عن ذلك شخصية « ابراهيم » وان كان لحامد بطل الرواية من اثر فهو انه اول من عبر عن ظاهرة انفصال المثقفين المصريين عن مجتمعهم .

٢ ـ ابراهيم الكاتب

ونحن نواجه في رواية ابراهيم الكاتب « للمازني » بالظاهرة نفسها ـ اعني ظاهرة انفصال المثقفين المصريين عن بيئتهم ـ ورغم الفاصل الزمني بين الروايتين الا انهما نموذجان دالان على واقع مادي يكشف حقيقة أزمنة المثقفين المصريين الروحية فالواقع الاجتماعي لا يمنحهم ما يبحثون عنه . فهم يبحثون عن « ثقافة يصبح العنصر العاطفي فيها عنصرا اصيلا بحيث يعطي عملية التعرف على الاشياء والاشخاص شكلا أخصب » .(٢٩) وهذا اللون من الحب لا يسمح به واقع المجتمع . ومن هنا تبدأ مأساة المثقف المصري الرومانسي ، ينسج من خياله واحلامه قصورا سرعان ما تتحطم على رؤوس اصحابها عندما يفتحون عيونهم على الواقع الجامد .

عند « ابراهيم » تتكرر الظاهرة نفسها . الحب المتعدد ، مبدأ التجربة الفردية ضد مبدأ النظام الاجتماعي . وان « حامد » قد زاد عدد من تنقل بينهن عن عشر فأن « ابراهيم » قد ركز جهوده العاطفية وحاول ان يعمقها بحيث اصبحت تشكل حياة البطل الداخلية . وجاءت الشخصيات الثلاث « ماري ـ شوشو ـ ليلى » لخدمة البطل « ابراهيم » محور هذا العمل الروائي .

وتكشف فكرة التثليث في الحب عن طبيعة البطل الهروبية ، السائلة ، الزئبقية . وهنا يثور سؤال : هل ثمة تبرير لهذا العمل العاطفي فى اطار مشكلة وجود الانسان واغترابه ؟ سنحاول معايشة البطل « ابراهيم » كما عايشنا « حامد » ومن خلال هذه المعايشة لهموم البطل نحاول ان نصل الى لباب المشكلة .

يقول بطل الرواية « ابراهيم » : « عجيب .. عجيب .. حين اذكر ماري احس سطوة القوة ، وحيال العزم ، وعتو الجبروت ، واتصور شوشو فاحس وقار التجربة وسمت العالم وابهة الشيخوخة وحنو الابوة ، واكون مع ليلى فأراني كأني اتعلم رقصة الحياة على ايقاع الشباب ... عجيب .. عجيب .. »(٣٠) .

وقد حددت فكرة التثليث طبيعة الشكل الروائي. بمعنى ان العمل الفني جاء معتمدا اساسا على شخصية كبيرة يقوم العمل كله من اجلها ـ من اجل ابرازها والقاء الضوء عليها وخدمتها فنيا وفكريا بصرف النظر عن الشخصيات الاخرى ... فهدف المازني خلق شخصية « ابراهيم » وابرازها ، وايضاحها للناس . ولهذه الشخصية عند الكاتب مفهوم واحد ، ثابت ، مطلق ، لا يتغير ، وان تغيرت المواقف التي يجد منها نفسه ، والاشخاص الذين يتعامل معهم ، ان لابراهيم لدى المازني معنى بعينه لا يتغير ولا يمكن ان يتغير دون ان تنهار الرواية من اساسها ، ذلك المعنى هو الطموح ، والجرى وراء ما لا يمكن ان ينال . هو الحيرة الدائمة والسعي وراء اوهام النفس الجميلة ، التي ما ان ينكشف منها وهم حتى يقوم مكانه وهم آخر يدانيه فتنة وخواء»(٣١).

لقد تعرف «ابراهيم » على « ماري » الممرضة السورية في المستشفى ، ولم تمض الا الخمسة ايام حتى كان « ابراهيم » قد علق « ماري » وهي شغفت به حبا . على انه ما لبث ان انصرف عنها « بعد ان فطن الى ما فى علاقتهما من الحرج ، وادرك أن الامر يوشك ان ينقلب مشكلا . ورای انه لا يستطيع ان يرضاها زوجة ، وانها تطمع فيما هو اسمى من مرتبة الخليلة ، وهبها لم تطمع فان ذلك لا يحل مشكل حياته ، ولا ينيله مأربه ولا يبلغه ما يتمنى من السكون الى الحب المنزلي الذي لا يعدل به شيئا »(٣٢) . لماذا يرفض ان يتزوجها ؟ الانها ممرضة وهو كاتب ، ويرفض ان يرفعها الى مكانته ؟ ان صح ذلك فهي نظرة طبقية استعلائية فارغة . فالمرأة تشرف بشرف زوجها . و « ابراهيم » لم يفصح عن سبب جوهري اللهم الا عندما قصد دارها واستفسر عنها فوجدها نائمة وان كان يرى انها عاجزة عن منحه دفءالاسرة التي ينشد ، فهو كاذب ولا يستقيم رأيه هذا مع ما ذكره حينما فاتحته امه ان يتزوج .. مضى يشرح رأيه في الاسرة والاستقرار وكيف انه يتنافى مع حياة الفنان .. وهكذا يمضي البطل في تبرير عجزه عن حسم اي موقف يواجهه والتبرير مطية العاجز ـ انه يترك « ماري » ويرحل .. يسافر الى بعض اقاربه فى الريف . وهناك يلتقي ب « شوشو » ابنة خالته ومرة أخرى يقع في حبها كانا اسعد ما يكونان ، ينعمان بالقرب والحب ، بعد ان نسى « ماري » الذي غرق حبها فى الاقيانوس الذي ادخره حب « شوشو » . ومرة اخرى يهرب من الواقع دون ادنى محاولة للاعتراض او مجابهة التقاليد الاجتماعية للاسرة التي تحول دون زواج « شوشو » قبل اختها التي تكبرها « سميحة » ويتخلى عن حبيبته (شوشو) ويتركها تعاني الفصص يقول « أبراهيم » كلاهما ينبغي ان يغيب ـ وهو حي جدا ـ في فراغ الموت المظلم ... وتذبل شوشو ... لان سميحة تشاء هذا ولاني انا ضعيف مهين كغيري من الناس الذين احتقرهم من اعماق قلبي . لاني لست من طراز برومثيوس لأني لا ازال انظر الى الاشياء من وجهه شخصية انانية « انا »دائما و « انا » في كل شيء .(٣٣) ويعزي نفسه

على هذه العاطفة الموؤدة : « ليست هذه بأول عاطفة ، احتاج ان يخنقها وانه لعذاب . وانه ليحس كأنما يقتلع احشاءه مع العاطفة التي يحاول ان ينزعها من قلبه وطاف براسه قول ابن الرومي « وقع السهام ونزعهن اليم »(٣٤) وهكذا لا يفعل شيئا ايجابيا من اجل حبيبته التي يناجيها يوما : « شوشو » يافتاتي الساحرة ... اني مجنون بك وسأظل مجنونا . هذه هي الحقيقة وليكن ماشاءت المقادير فلن تصبو نفسي الى غيرك ... ولست اعتقد ان بين اثنين سوانا مثل هذا التعاطف الطبيعي . كلانا خلق لصاحبه ... ولكن ... اذا لم يكن الزواج هو المصير فليس يجوز ان ينشأ بيننا او يظل مثل هذا التفاهم .. انه تحد للطبيعة : ان يتحاب اثنان ثم لاشيء الشأن شأننا فى الحقيقة والامر لا يعني سوانا ولكن الايام مقلوبة . والعادات والتقاليد سخيفة منافية للعقل والواجب . صارمة ايضا . ونحن نوشك ان نحدث في سورها ثغرة .. ان نقتحم الحصن المنيع الذي بناه الجهل .. ولست اراك تقوين على ذلك . ولا حسبني اخيرا منك (٣٥) .

ان البطل «ابراهيم» لا يؤمن بفكرة النظام الاجتماعي، فهي منافية للعقل ، سخيفة ولا يجرؤ على اقتحام حصن هذه التقاليد او حتى مجرد محاولة احداث ثغرة فى **« سورها » و « السور » هنا يمثل فكرة الحدود التي يفرضها المجتمع والتي يتعين على الفرد الا يغفلها .** ولذا ف « ابراهيم » يجبن عن مجرد احداث ثغرة في « السور » حسبه حياته الداخلية وهمومه الفكرية مابالة والمجتمع ... فعلى حين ان المجتمع يبدأ من نقطة الحدود فأن « ابراهيم » يبدأ البحث من نقطة الانطلاق شبه الطبيعي ... البحث عن الوفاق الاجتماعي الذي يدعم الاحساس بالمجتمع . ان « ابراهيم » يشعر بفرديته شعورا طاغيا ولذا فهو يعاني من الانفصال الرهيب بينه وبين المجتمع . والتنافر بين مطالب المجتمع وحاجات الفرد يشترك فيها حامد وابراهيم . كلاهما ليس على وئام مع المجتمع . « ابراهيم » المثقف يفهم الحرية فهما خاصا . فمفهومه يعلو بالفرد على المجتمع ، لانه هو الغاية النهائية الانساني ، سعادة الفرد التي هي جزء من سعادة المجتمع لكنه لا يؤمن بالعقبات او العوائق التي يفرضها المجتمع حرصا على سلامة البناء الاجتماعي وتدعيما له . ومن هنا يبدأ التنافر . المجتمع يؤمن بأخلاقيات وجماليات تستند الى الشعور بالموانع والعوائق ، او مما يعرف اجتماعيا بالضبط الاجتماعي .

على حين ان الفرد المثقف يؤمن بأخلاقيات وجماليات تنبثق من الشعور بالحرية والانطلاق المنبعثان من «الذات» واعلاء صوت الغريزة(٣٦) قال « ابراهيم » ل « ليلى » وانك تخجلين ان تطيعي رغباتك ، وليس خجلك لاني معك واني ارى ما تفعلين ، فلو كنت وحدك لما أجترأت ان تطلقي لنفسك العنان ، وان تفعلي ما يهتف به جسمك، لانك كغيرك – مثلي ومثل الناس جميعا – تؤمنين ان توهمي نفسك انك فوق الحيلة وفوق دواعيها وان كنت تعلمين فى اعمق اعماق سريرتك انك لست الا مظهرا ضئيلا من مظاهرها ، وان كل مقاومة منك لطبيعتها وسننتها الخالدة واحكامها المبرمة التي لا مفر منها . مجلبة للشقاء والالم . لماذا تحسبين الخجل والعار من رغباتك الطبيعية؟ لماذا تخفينها ؟ ان القوى المحبوسة في النفس تتطلب منفذا والجسم ينشد السرور واللذة ويتعذب من جراء صده وحرمانه »(٣٧) .

ان البطل « ابراهيم » يهرب من اقتحام « السور » بل يقتات مما تثمره فرديته من حنظل ولذا فطعم حياته مر وعالمه عقيم . يهرب من « السور » من المجتمع ، ويعيش فى كهف النفس . اما الخارج فلا شأن له به . انه يكتفي فقط بالحلم والخيال . ويسافر الى الاقصر – يبحث عن ذاته بين الآثار والدمن شأنه شأن كل روماني – وهناك يلتقي بليلى وهي فتاة مصرية ، مجربة ، عرفت رجال من كل صنف وطبقة وتوثقت علاقتها باراهيم حتى حملت منه . وفكر هو ان يقترن بها ، غير انه بعد ان صارحته ليلى بما اوهمته انه ماضيها الحالك تردد واشفق ولم يستطع ان يروض نفسه على السكون الى الواقع او الاضراب عن التفكير في المستقبل مقيسا الى الماضي ، ومع تردده واشفاقه كاد حبه لها يطغى على احجامه ، وكادت معاودة التفكير الهادىء توسع فى عينه ما ضيقه العرف لولا ان ليلى مدت يدها فجأة فانقذته .(٣٨) عاد البطل من جديد الى شرنقة الذات التي لفته بخيوطها . وظهر التناقض ليس فقط في سلوكه بل في فكره . فهو الذي كان يتحمس للانغماس فى احضان الطبيعة – وهي عنده تتمثل اساسا في المراة – نكص عن الاقدام والزواج بمن احب وذلك بعد ان عرف انها امراة ذات ماضي رغم انها حملت منه . انه فشل فى ان يتجرد من ميراث الضمير الاجتماعي الذي لم ينفصل عنه حتى وهو في قمة الروحية . وهو نفسه الم يكن يدعو الى الحرية الفردية ، ومع هذا فقد هرب من المجتمع ليقع في عبودية الذات . لم يستطع ان يتحرر من ذاته .

لقد انقذته « ليلى » وكانت اكثر فروسية وشهامة – بخطاب تزعم فيه انها لم تكن جادة في حبها له « كنت اتكلف .. اتصنع الذوبان بين ذراعيك وانت تضمني وتعصرني ... هي صناعة اتقنها ياصاحبي بالمرانه والتدريب فلا عجب ان خدعتك »(٣٩) .

وهكذا ، انقضت الشخصيات من حوله ليبقى وحده يواجه **الصحراء ، يواجه الحياة ، اصبحت الصحراء تشكل جزءا فنيا يفصح عن شخصية «ابراهيم»**
قالت الرمال لي ... بودي لو تماسكت حباتي . وثبتت ذراتي . ولانت مواطىء لقدميك ، ولكن مثلك لا حيلة لي فيما قضى به .. «وهبت الريح بي كالمجنونة فعدت وكأني امشي على ماء لجى يعلو ويهبط وسفت الرمال في وجهي حيثما ادرته كأنما ارادت الحياة ان ترجمني . ان الصحراء ارادت ان تقتص منه جزاء فرديته المقيتة .

لذا فهي ترجمه بحباتها لانه لم يحاول ان يخرج من سجن فرديته ويعمرها ويحول صحاريها ، بالايمان والعمل والارادة فى التغيير الى جنة .

« قلت لنفسي : ماذا يصنع العود النابت في الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء ؟ يلين او يتقصف »(٤٠).

وهنا تصل شخصية البطل الى الموقف الحدي situation-limite حيث الضياع والتمزق . وليس من شك في ان موقف البطل بعيد عن الفهم الموضوعي للعلاقات الاجتماعية وما يفرضه العيش فى المجتمع من مسؤليات . وليس من شك ايضا في ان « ابراهيم » شخصية سائلة ، لا تهوى الحواجز ، ولا تهفو الى القيود. وهي لهذا كالزئبق لا يقر لها قرار(٤١) وقد اتخذ «ابراهيم» من الصحراء رمزا لموقفه من الحياة . فقد كتب على الصحراء الا تنجب ، واريد لها ان تتبدد فى ذرات كثيرة ، فلا تستطيع ان تتماسك ، ووجد في هذا الوضع ما يقرب من وضعه هو المقيد والمبدد . فهو - في رايه - عود نبت في الخلاء وهو المقيد والمبدد . فهو - في رايه ماذا نفعل اذا هبت على هذا العود ريح هوجاء مجنونة ، اتراه يلين ام يتقصف ؟ وواقع الامر ان « ابراهيم » لا يفعل هذا ولا يتعرض للجزاء . فهو بالطبع لا يلين فلا مخرج له من الازمة كما انه لا يتقصف لان عوده اضعف من ان يبدي مقاومة يتقصف على اثرها . فهو يتبدد .

« فرفعت رأسي حائرا . وادرت عينيواجما . ثم اطرقت مفحما ثم نهضت امشي »(٤٢) .

ادرك البطل « ابراهيم » فى النهاية ان الانغماس في الحياة ليس الا هروبا من النفس وان اعتصار متعة الحياة لون من اذابة النفس . « وكان حين يفكر في حبه لليلى يتصور الهروب من النفس ، ويخيل اليه انه يسوم ذكاءها اطفاء . وانه يبلدها وينشر الضباب على صفائها ولم لا ؟ أليس اللبيب هو الذي يحمل نفسه مراحا ، اليس السعيد هو الذي يقهر نفسه باللذة ويضنيها ؟ فهما حبان مختلفان يمثلان في مظاهرهما وفى جوهرهما مذهبين مختلفين : رفض الحياة والاستغراق فيها . ولكنهما من حيث النتيجة سيان . وسواء من قال ليس سوى الارض . ومن قال لن تنالوا السماء وابيقور - بعد - كزينون ، كلاهما مخطىء وكلاهما مصيب ، وقد التقيا بأعجوبة من اعاجيب الحظ الساخر في نفس ابراهيم »(٤٣) وهكذا تتكشف مشكلته الداخلية وتنظر بين الهروب من النفس واعتصار رحيق الحياة والسعادة . « ابراهيم » - مع هذا - يرى فى النظام عدوانا على حياة الانسان المتغيرة ، فهو بين هذين المبدأين مطحون « منطقه هو اما ان تكون عبدا للنظام ، واما ان تكون عبدا للتجرة الفردية . ومأساة ابراهيم الكاتب هي مأساة الباحث عن النظام او الواقع في اسار الحياة او الصور المتغيرة . ماتت زوجة ابراهيم ومعنى ذلك ان فكرة المبدأ واقامة الحياة الاجتماعية والولاء للنظام قد ماتت فى نفس صاحبنا »(٤٤) هكذا تصور . ويظل الانفصال عن المجتمع والواقع مسيطرا على فكر البطل « ابراهيم » وسلوكه ، يزيد من عقمه اصراره العنيد على الا يغير من موقفه بل ينتظر ان يتغير العالم من اجله هو . وهو يمسك بفرديته الغالية . حسبك انه أهدى حياته لنفسه « فهو من اجلها يحيا ، وفي سبيلها يسعى ، وبها وحدها يعنى طائعا او كارها » فأي فردية بعد ذلك ؟ انه ينسى الحكمة التي تقول « ما استحق أن يولد من عاش لنفسه » لقد غفل ابراهيم عن ضرورة المشاركة **الانسانية العامة ونسيها وكذلك اليوم ينسى .**

انه باهدائه الذي يطالعنا به في مدخل روايته يضعنا أمام شخصية انانية ، فردية لا تمد يدها الينا لتصافحنا ونتعرف عليها بل على العكس فهي مغرقة فى بركة من ماء الفردية الآسن .

«قالت له امه ليلة بعد ان ظلت برهة مطرقة تنظر الى سبحتها وتخالسه النظر : - يابني ألا تفكر في الاستقرار ؟ ولم ترد . كأنما كان هذا سؤالا أخطره ببالها منظر حبات السبحة وهي تتداولها بأصابعها.(٤٥) وكأن السبحة - بانتظام حباتها فى عقد واحد وسلك متين - حبات مترابطةاوحتاليه أنه اذا استقر فسيدمج في ذرات المجتمع ولن يعدو في هذه الحالة ان يكون حبة من حباته . هنا « ذات . المجتمع يقابلها السبحة المتماسكة العقد . وابراهيم - كما وصف نفسه - كرمال الصحراء ذراتها غير متماسكة فكيف - وهو مريض - ينتظر فى سلك المجتمع . هنا اعتراف نفس واستسلام للمقادير . والتسليم ضمنا بأن المجتمع لا يقبل الا اصحاء العقول والنفوس وابراهيم « عود ثابت في الخلاء » .

ومدلول الاستقرار عند البطل هو الراحة والامن « وقل من يشعر بالراحة مع الخيال لانه مزعج مقلقل ، والحياة تظل تجربة حتى يكون للانسان بيت ، ويشعر انه له ويصبح ملكا لهذا البيت مشدودا اليه مقيدا به ... والانسان انما يطلب البيت لانه يطلب الزوجة ، وهو يطلب الزوجة لانه يريد ان يريح نفسه من متاعب الاحساس الجنسي ... هذا هو الاستقرار وليس فيه ما يخدم الاداب والفنون او يساعد على التقدم»(٤٦) هنا تتراءى مشكلة ابراهيم الكاتب الفنان الذي تغلب فيه روح التأمل على روح العمل ، رؤية الفنان على رؤية الانسان العملي ، انه يذكرنا بشخصية « سلافان »بطل قصة « اعتراف منتصف الليل » لجورج دوهامل ، وبشخصية اولريتش فى رواية روبرت موزيل «الانسان بلا صفات Man unithout qualities لقد فات ابراهيم ان التقدم الاجتماعي هو في عمق معناه البحث عن مجتمع افضل او ما ينبغي ان يكون(٤٧) ولكنه يكتفي بالحلم في حين ان القنطرة التي تصل بين الاثنين - هي الارادة والعمل الدائب وهذا ما يفتقر اليه البطل الذي يكره فكرة النظام ، ولا يؤمن بالعمل . فهو عنده لا يعدو ان يكون تنفيذا خارجيا للموقف الداخلي

اي الايمان بشيء ، بهدف لكن « ابراهيم »لا يؤمن بشيء فكل الاشياء عنده قبض الريح . انه لا يؤمن الا بالمرأة ومع هذا فلم يجد عندها مأربه . فمضى يقول فى يأس « ما الحسن وما القبح ؟ وما الحزن وما السرور ؟ وما الخير والشر وما الاحساس والعقل ؟ والخصب والجدب. والصحة والسقم . واليأس والامل ؟ والبكاء والضحك ؟ »(٤٨) .

ولا يتحقق المجتمع الافضل ـ غاية التقدم الاجتماعي المنشود ـ الا اذا تغيرت نظرة « ابراهيم » و « حامد » وامثالهما من المثقفين السلبيين الى انفسهم ومجتمعهم بمعنى ان يعملا على تغيير الوضع الاجتماعي الهابط ، لا الاكتفاء بالمناقشات البيزنطية السوفسطائية « اني احلم ـ حلم فقط مع الاسف ـ بعصر لا يحول فيه شيء بين الانسان وسعادته عصر يستطيع فيه ان يباشر حريته التي لا تعتدي على حرية سواه ، عصر يستقر فيه ويعتصر من الحياة كل متعها في جرأة وحرية ... احلم بعصر لا يستحي الانسان فيه من نفسه ومن غرائزه المهذبة ومن مطالب هذه الغرائز »(٤٩)

واذا سألنا « ابراهيم » ماذا نفعل حتى تحول الحلم الى واقع ؟ خرج بالصمت عن لا او نعم . فهو يعيش ـ مثلما كان يحيا سلفه « حامد » بطل رواية زينب ـ فى الحلم . الم يقل « حامد » قبل ذلك عن الشباب المصري « انهم بتحليقهم في الخيال يخلقون لانفسهم سعادة المستقبل فاذا جاءتهم الحياة واضطرتهم الى النزول عن اوهامهم دخل اليأس الى نفوسهم مكان الامال العريضة(٥٠) كذا قال الشاعر عبدالرحمن شكري في اعترافاته التي تمثل اعترافات فتى العصر المصري . انهم جميعا دالة اجتماعية على ازمة المثقفين المصريين الروحية خاصة والمثقفين فى الدول النامية عموما . وحاجتهم للانتماء الى « شيء » . « مبدأ » لكنهم فوق هذا في حاجة الى عملية تطهير لما علق فى نفوسهم وعقولهم من عقد ورواسب واوهام . لقد حرم « ابراهيم » من التوازن مع المجتمع والطبيعة . ولم يسع لاقامته . وهو ـ في عمق معناه يشى بأن الانسان عليه ان يؤمن بشيء يسعى لتحقيقه . فماذا فعل ابراهيم على ضوء هذا المدلول ؟ اذا قلنا انه يسعى الى التوافق مع المجتمع فسلوكه يتنافى كلية من مدخل الرواية الى نهايتها لدرجة انه تحلل هو وذرات الرمال في نسيج واحد . لم يبق الا تفسير واحد لهاتين الشخصيتين تفسير سلوكهما فى اطار فكرة البحث عن الانسان المغترب به عن هذا العالم الذي تشمله الفوضى . هذا الانسان المريض وسط حضارة مريضة ولا تشعر بمرضها كما قال كولن ولسون . **مشكلة البطل البيروني فى اطار الطرد الديني:**

لقد ضل « ابراهيم » بين الحرية وبين الرغبة في الوئام عن القيد والتكرار اللاارادي للفعل الاجتماعي الذي يرتبط بالمجتمع . ونسى انه طالما في هذه الحياة فأن وقائع حياته Actualities لن تنفد . وما دام يعمل بايجابية وبروح ثرة متجددة فلن ينزل النهر مرتين .

لقد حاول ابراهيم ـ ومن قبله حامد ـ ان يمارس الحياة ممارسة فنان تعلو عنده كفة التأمل على كفة العمل ، ويتميز عنده الوجود من الفعل ، ويرى كل شيء حتى مظاهر التعذيب مدفوعا بسرور الفن ولذة المشاهد »(٥١) .

ويقول ارك فروم « تعتبر قصة طرد آدم من الجنة عن موقف الانسان من الوجود كان آدم يعيش في الجنة جزءا من الطبيعة وكان معها فى انسجام تام ، ولكن دون وعي بنفسه .

لكن عصى آدم ربه ... وهنا يبدأ تاريخ الانسان فهو اول عمل تحرري يقوم به انفصل عن الطبيعة ، وطرد من الجنة ... وهكذا فتطور الانسان يستند الى فقدانه لوطنه الاصلي الاول . الطبيعة .. وعجزه عن العودة اليه . وهنا تكمن مشكلة الانسان الوجودية .. وبدأ الانسان يعي نفسه ، ويدرك وجود سائر الناس شعر بذاته كوحدة منفصلة ، عرف ان الحياة قصيرة.. وانه جاء اليها دون ارادته وانه يتركها على الرغم منه ، وسوف يرحل عنها تاركا وراءه من احبهم ، او ان احباءه سوف يمضون عنه ويتركونه وحيدا ... فصدر القلق عند الانسان هو ظاهرة الانفصال وهي لب مشكلة الوجود الانساني ، انحرف الانسان عن الطبيعة ولا يزال فيها . وهو روحاني من ناحية وحيواني من ناحية اخرى . غير محدود من جهة ومحدود من جهة اخرى ، ففي وجود الانسان تناقض ظاهر ، ولابد له من ايجاد حل يواجه به هذا التناقض ولا بد له من ايجاد طريقة جديدة غير الطريقة الحيوانية للاتحاد مع الطبيعة ومع بني جنسه ، ومع نفسه . وهذه الضرورة الملحة فى ايجاد حل يواجه به الانسان مشكلة وجوده هي مصدر كل القوى النفسية التي تحرك الانسان ، ومصدر ميوله واتجاهاته وتصرفاته وقلقه واضطرابه »(٥٢) . واذا ادركنا ان مولد الانسان عملية سلبية اولا ، وانها تنحصر في انفصاله عن وحدته الاصلية مع الطبيعة ، وانه لا يستطيع العودة الى مصدره الاول ، اذا ادركنا ذلك علمنا ان عملية الميلاد ليست عملية سهلة ... وكل خطوة يخطوها في وجوده الانساني الجديد مفزعة مرعبة، معناها دائما التخلي عن حالة آمنة ، معروفة نسبيا ، الى حالة جديدة لم يستطع بعد ان يتحكم فيها . ويتنازع الفرد في كل مرحلة من مراحل تطوره اتجاهان متنازعان: اولهما ، الخروج من الرحم ، من صورة الوجود الحيواني الى صورة الوجود الانساني ، من العبودية الى الحرية ، وثانيهما العودة الى الرحم ، الى الطبيعة ، الى حالة الثبات والامن ... هذان التياران فى حياة الانسان هما الرغبة فى التطور والتقدم ، والرغبة في التقهقر والنكوص او الانفصال عن الطبيعة وحب العودة اليها ، هذا ما

يقوله فروم وهوي من ازمة ابراهيم ـ ومن قبله حامد ـ ولعل تعليق الراوي على موقف « زينب » من حامد يعطي انارة على ازمته وازمة « ابراهيم » . فقد كانت « زينب » « تجد » من السعادة في كلام حامد ومحادثاته ما يدخل الى قلبها الهناء الجم . لكن تلك الحاجة عندها لشخص تعطيه نفسها ـ ذلك الحب التائه بين الناس وعوامل الخليقة والذي يريد ان يستريح ويريح معه روحها الثائرة بلقيا روح اخرى تختص بها وتهبها حياتها كانت ابعد الاشياء عن حامد وعن التفكير فيه ، فاذا بخاطرها في ساعات هيامها كان كأي غريب عن روحها وكأن النفس تطمح دائما في بحثها عن محبوبها الى شخص يعد لها في المكانة لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها ، او كأنه ذلك الحنين بين اضلعها الى النصف الذي انفصل عنا في الازل يوم خرجت حواء من ضلع آدم يجعلنا ننظر الى بني طبقتنا وطائفتنا دائما كأنهم اخوان وبينهم وبيننا من الرابطة ما لا نعرفه قبل الطبقات الاخرى فنحن لهم وهم لنا وبين قلوبهم وقلوبنا من اواصر الود ما يدفعنا نحوهم ، فمنهم نطلب الصديق والشريك والمحب والزوج لانهم قبل غيرهم موضع حبنا وثقتنا»(٥٣).

لكن هل افلح تفسير فروم في انارة مشكلة (حامد وابراهيم) ؟ انه يرى ان خلاص الانسان لا يتحقق الا عن طريق اتجاه واحد .. الحب . فالمساة هنا تكمن في العجز عن التوحد مع الاخرين . واعمق حاجة في الانسان هي الحاجة الى التغلب على عزلته ووحدته . الى ان يرى نفسه في الاخرين . والاخفاق في هذا التوحد يؤدى الى الجنون(٥٤) وهذا الجنون لا يختلف عن المصير الذي واجه كلا من حامد وابراهيم في الروايتين . وأيا ما كان الامر فقد افتقدا النظرة الموضوعية للمجتمع والاشياء . على اننا اذا نظرنا الى المشكلة الروحية العاطفية من خلال النظرة الاجتماعية المادية لوجدنا انها اقرب الى ان تجد تعبيرا عنها في المجتمعات الاشتراكية ـ فكرا وسلوكا وايدولوجية حيث تتداعى الفواصل الطبقية وتجد الذات تعبيرا حرا عما يعتمل في اضلعها .

---

(١) رواية زينب ص ١٥٤
(٢) رواية زينب ص ٢٠٨ ، ٢٠١
(٣) يحي حقي ، فجر القصة المصرية ص ٥٠
(٤) رواية زينب ص ٢٠٨
(٥) الدكتور/مصطفى ناصف رمز الطفل ـ دراسة في ادب المازني ص ١٠
(٦) رواية زينب ص ٢٨
(٧) رواية زينب ص ٢١٧
(٨) رواية زينب ص ٥٨
(٩) رواية زينب ص ٢١٧
(١٠) رواية زينب ص ١٦٧
(١١) رواية زينب ص ٨٧
(١٢) رواية زينب ص ٢٠٥
(١٣) رواية زينب ص ٢٠٦
(١٤) رواية زينب ص ٢٢٤
(١٥) رواية زينب ص ٢٢٩
(٦١) اقرأ صفحات ٢٢١ ، ٢٣٠
(١٧) د . على الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، ص ٢٤
(١٨) رواية زينب ص ٢٢٨
(١٩) رواية زينب ص ٥٩
(٢٠) رواية زينب ص ١٩٤
(٢١) رواية زينب ص ١٩٥
(٢٢) د . على الراعي المرجع السابق ص٣٤
(٢٣) رواية زينب ص ١٩٧
(٢٤)
Hauser, Arnold : Social history of Arto, Volume 2, Routledge kegan poul, 1952, p.p. 699,701.
(٢٥) يانكو لافرين : تعريف بالرواية الروسية ، ترجمة مجد الدين ناصف ، النهضة العربية ١٩٦٢ ، ص ٣٣ ، ص ٣٤
(٢٦)
Peter L. Thorslev, V, The Byronic hero, Vniversity of Minoesota press. minheapolis, 1692, p. 17
(٢٧) يحي حقي : ص هـ من مقدمة عذراء دنشواي
(٢٨) فتحي رضوان : عصر ورجال ، الانجلو ص ٥٨٦ سنة ١٩٦٧ .
(٢٩) د . مصطفى ناصف المرجع السابق ص ١٠
(٣٠) رواية ابراهيم الكاتب ، طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٠٢
(٣٣) رواية ابراهيم الكاتب ص ١٠٩
(٣٤) رواية ابراهيم الكاتب ٧٨
(٣٥) رواية ابراهيم الكاتب ص ٨٩
(٣٦) اقرأ لتوثيق الفكر د . مصطفى ناصف المرجع السابق ١٦ ، ١٧
(٣٧) رواية ابراهيم الكاتب ص ١٨٦
(٣٨) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٥٨
(٣٩) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٥٩
(٤٠) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٧٥
(٤١) د . على الراعي المرجع السابق ص ٨٢
(٤٢) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٧٦
(٤٣) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٠١
(٤٤) د . مصطفى ناصف المرجع السابق ص ٢٢
(٤٥) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٧٣
(٤٦) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٧٤
(٤٧) اقرأ د . عاطف غيث : التغير الاجتماعي والتخطيط ـ وار المعارف الطبعة الاولى سنة ١٩٦٢ ص ١٣
(٤٨) د . مصطفى ناصف ص ٢٦
(٤٩) رواية ابراهيم الكاتب ص ٢٧٥
(٥٠) رواية زينب ص ٥٢
(٥١) د . ناصف ٣٤
(٥٢) ارك فروم : المجتمع السليم ، تعريب محمود محمود ، مكتبة الانجلو ص ٢٣
(٥٣) رواية زينب ص ٤٣ ، ٤٤

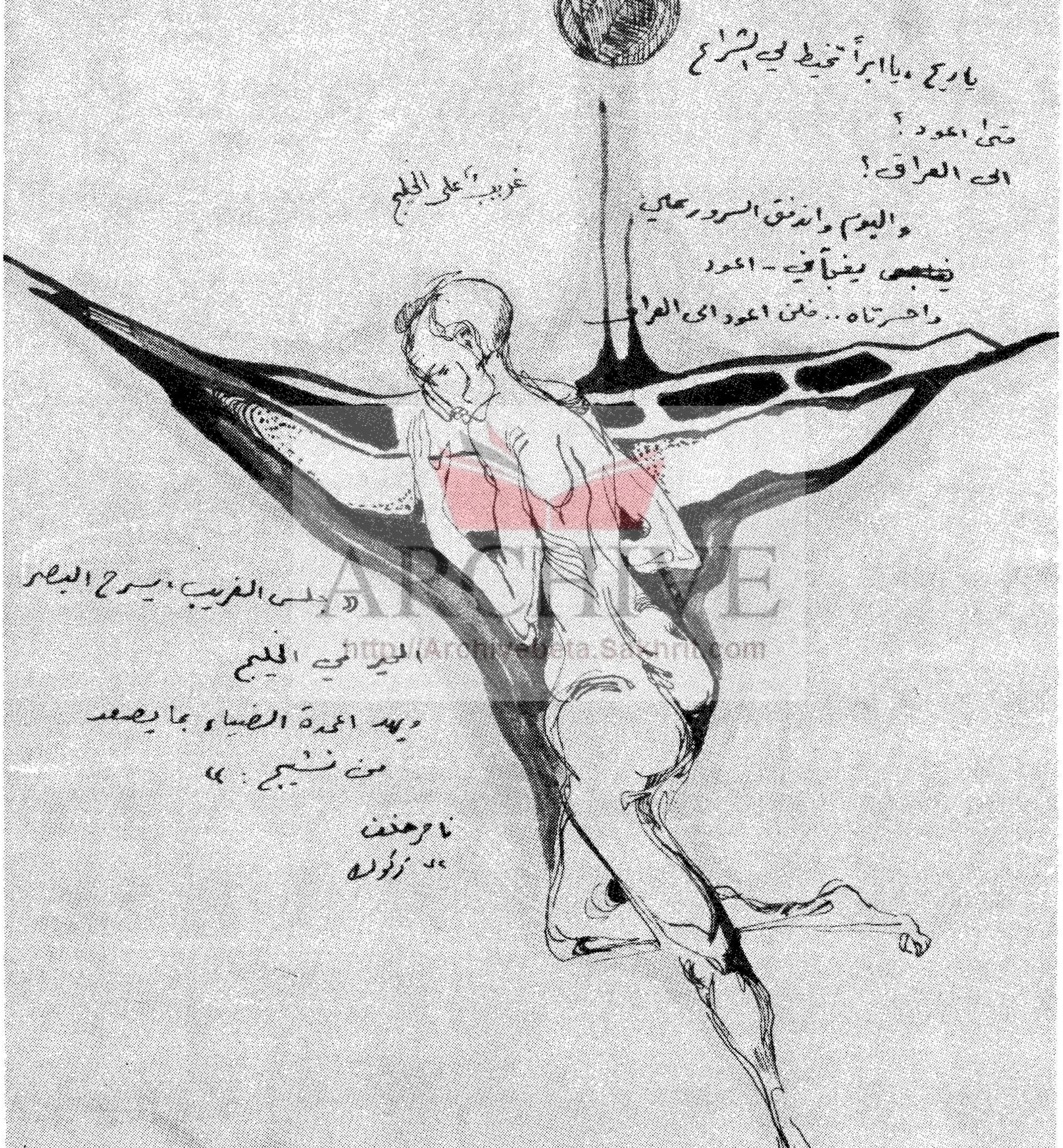
من اشعار السياب

رسوم : ناصر خلف

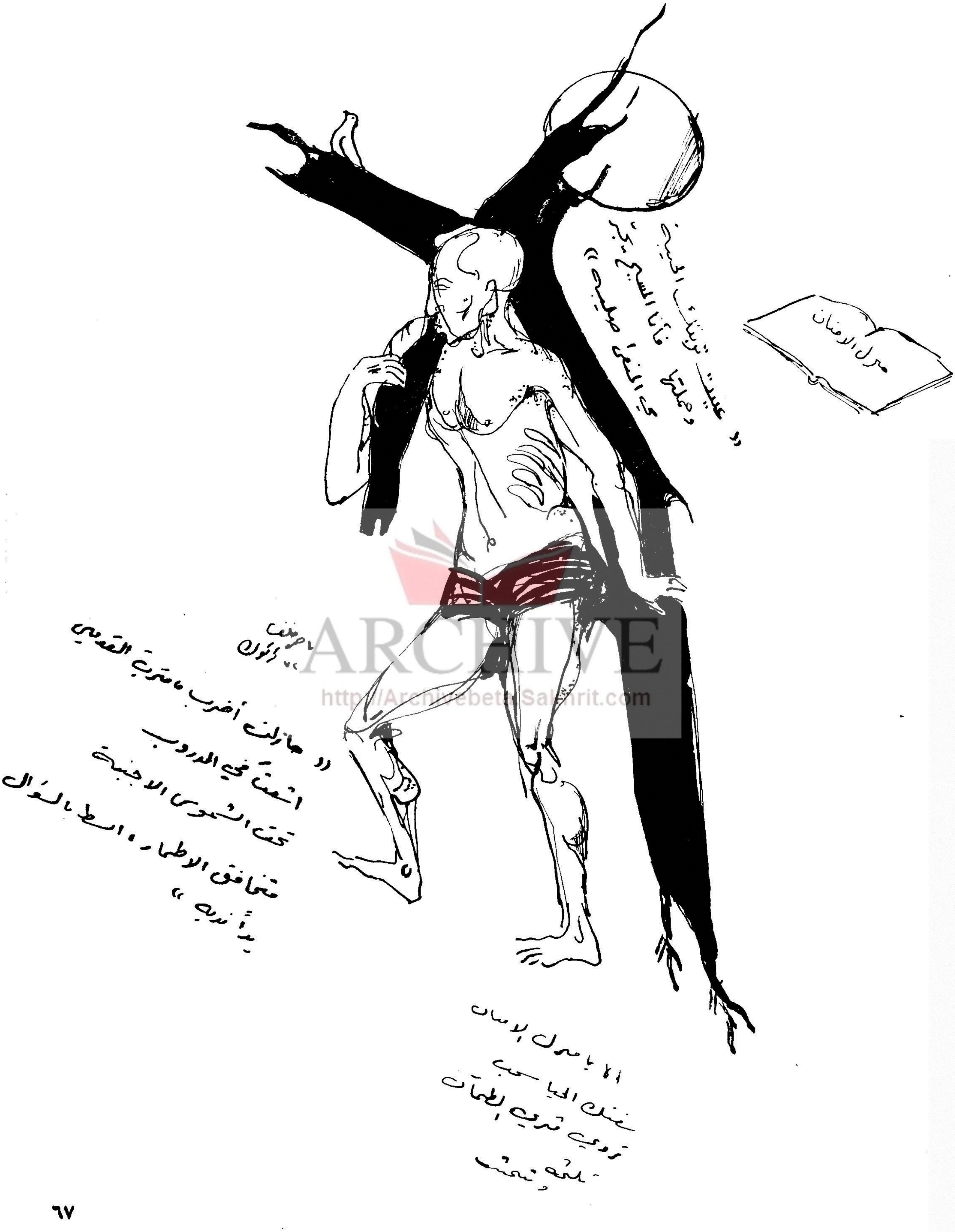



«لقد جعنا وفي صمت
حملنا الجوع
والحرمان
ويهتك سرنا الاطفال
ينتحبون من ويل»


إن مت يا وطني فقبرٌ
في مغاورك الكئيبة
أقصى
مناي......
احتضار
السياب
جيكور جيكور
أبارك الصدأة في قبرك المنهار
من دهليز مستشفى أصدى
أصيح من غيبوبة التخدير
انتفض على وقع المشارط
في سقفه
لحمي....
ناصر خلف
٧٢ كركوك



يا ريح ، يا ابرا تخيط لي الشراع
متى اعود ؟
الى العراق ؟
غريب على الخليج
واليوم واندفق السرور علي
يفجأني - اعود
واحسرتاه .. فلن اعود الى العراق
«جلس الغريب ، يسرح البصر
المحير في الخليج
ويهد اعمدة الضياء بما يصعد
من نشيج :»



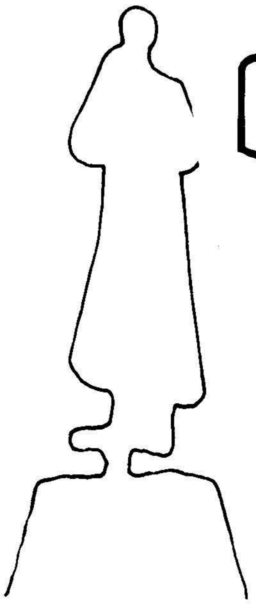
« عينيك تزينان الجبين
وجبهتي فأنا المسيح يجر
في المنفى صليبه »
« مازلت أضرب مترب القدمين
أشعث في الدروب
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال
يداً نديّة »


«جيكور
لمي عظامي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول
الجاري
قلبي الذي كان
شباكاً على النار.»
جويب
يا بويب
دار جدي
«أفياء جيكور
أهواها
كأنها انسرحت من
قبرها البالي»

فن التصوير في الاسلام

موقف وتحليل

بلقيس محسن القزويني



لكلمة ((تصوير)) تحديد لغوي وآخر اصطلاحي يجدر بالباحث معرفته ليتسنى له الوصول الى مفهوم يتفق ومعنى هذه الكلمة في الدراسات الفنية التشكيلية المعاصرة كي يستطيع في ضوء هذه المعرفة تحديد موقف الاسلام دينا وفلسفة وعقيدة من هذا المصطلح الفني بكل سماته التاريخية وابعاده الحضارية .

ان كلمة ((المصور)) التي يذكرها ابن منظور في لسان العرب(١) تعني اسما من اسماء الله تعالى أي أن الله ـ المصور ـ هو الذي اعطى كل شيء صورة خاصة وهيئة مقررة تميزه عن غيره من الاشياء وفي ضوء هذا التحديد تكون كلمة ((المصور)) بمعناها الديني القدرة الخاصة والحرة على خلق الاشياء وتمييزها عن غيرها حسب فكرة خاصة بالذات الالهية . وهذا المعنى واضح من قوله تعالى ((خلق الله آدم على صورته)) على اعتبار ان ((الهاء)) في ((صورته)) ضمير يعود على لفظ الجلالة ((الله)) وعندئذ يكون المعنى على الصورة التي انشاها وقدرّها ! اما اذا كان الضمير ((الهاء)) عائدا على ((ادم)) فيكون المعنى على صورة آدم ، أي على صورة امثاله ممن هو مخلوق مدبر . وبذلك يكون معنى ((الصورة)) و ((التصوير)) فكرة الخلق والبناء والهيئة المميزة للشيء وقد ورد هذا التحديد في القرآن الكريم عندما ذكر الله تصويره في الارحام وكانوا قبل ان صورهم نطفا ثم علقا ثم مضغا ثم صورهم تصويرا .

اما كلمة ((صورة)) ، ((تصوير)) بمعناها الفني والادبي فانها تعني خلق فكرة مجسدة بالوان او الفاظ وقد تكون تلك الفكرة محاكاة للطبيعة بابعادها المختلفة او قد تكون استجابة معينة لشيء ما منظور او غير منظور في الطبيعة يلعب اللون والحركة فيها دورا رئيسا وهذا هو المعنى المقصود في الفنون التشكيلية علما بأن ابن منظور قد ذكر بأن كلمة التصاوير تعني التماثيل ايضا .(٢)

أهتم الباحثون والدارسون في موضوع التصوير ومكانته في الفن الاسلامي اهتماما علميا وفنيا دفعهم الى البحث عن اصوله ومصادره وخصائصه واصالته بمقارنته بالفنون الاخرى عند الامم والشعوب من غير العرب والمسلمين وخصوصا عندما وصل هذا الفن ـ التصوير ـ اوج عظمته في العصور الاسلامية المتأخرة ابتداءا من القرن التاسع الميلادي حين اصبح فنا ذا طابع مميز يعكس ذوق الفنان المسلم ويصور قدرته الفنية وابداعه . ولما كان الفن بعامته صورا منتزعة من واقع الحياة الطبيعية أو انعكاسا لا شعوريا لوجدان وواقع الفنان ذاته ، كانت العلاقة بينه ـ بهذا الاعتبار ـ وبين الاسلام ـ باعتباره فلسفة للحياة وعقيدة للانسان المسلم ونظاما للمجتمع الجديد ـ موضع اختلاف واجتهادات في الرأي بين جمهرة الباحثين والفنانين ، فمن قائل بأن الاسلام قد حرم التصوير وآخر معتقد بأن الاسلام قد حلله وشجعه ، ولعل مرد هذا الاختلاف والتباين في

الآراء وتحديد المواقف يعود الى عدم ورود نص صريح في القرآن الكريم أو الحديث الشريف يؤيد التحريم او يؤكد التحليل علما بأن الاحاديث او الاقوال التي نسبت الى الرسول بهذا الخصوص هي احاديث مختلف في نسبتها ومصادرها وسلسلة اسنادها ، الامر الذي يدفعنا الى تأمل الموضوع بعمق والبحث عن ادلة موضوعية اخرى توضح موقف الاسلام من فن التصوير آخذين بعين الاعتبار التطور الزمني وما يترتب عليه من مظاهر حضارية في تاثيره على نشأة فن التصوير وما طرأ عليه من تطور تأريخي في واقع الحضارة العربية الاسلامية .

لم يكن للعرب قبل الاسلام فن له طابعه وعناصره واصوله الخاصة بحيث يمكن تمييزه وتحديد خصائصه وقل مثل ذلك عن فن الزخرفة ، الا أنهم كما تحدثنا بذلك الروايات التاريخية قد عرفوا التصوير بطريقته البسيطة على الجدران في العصر الجاهلي الذي سبق الاسلام بقرن وربع القرن ، فقد كانت الكعبة ذاتها مصورة الجدران وقد وجد فيها ستون وثلاثمائة صورة عندما فتحها المسلمون . وقد كانت للعرب تصاوير أخرى على الستور والثياب والخيام والاقداح والسلاح والنقود والشارات والالواح .(٣)

اما النحت فلم يعرفه العرب بالشكل الفني المعروف وانما كان مجرد احجار تنحت بشكل بسيط على هيئة انسان او حيوان تسمى بالاصنام كانت توضع بالكعبة لأجل العبادة حسب بعض الطقوس والشعائر الدينية التي كانت شائعة بين القبائل العربية المختلفة عصرئذ وهي تدين بالوثنية ، اما الانصاب فهي قطع حجرية بسيطة تنصب بالحرم ايضا ويطوفون بها كطوافهم بالكعبة .(٤) وقد حرم القرآن الاصنام والانصاب بنفس درجة تحريمه للخمر والميسر(٥) حيث عدت رجسا من عمل الشيطان باعتبارها مدعاة للشرك في وحدانية الله ، بيد اننا لا نجد أثرا او اشارة من هذا القبيل بالنسبة لتحريم فن التصوير وبهذه الصراحة الواضحة الا ان الخبر الذي يرويه الازرقي(٦) وهو انه عندما دخل الرسول الكعبة بعد فتحها طلب من احد الصحابة ازالة جميع الصور الموجودة فيها عدا صورة المسيح وأمه علما بأن هذه الصورة – المسيح وامه – قد بقيت حتى تدمير الكعبة في العصر الاموي في واقعة الحرة بعد اعتصام ابن الزبير فيها سنة ٦٨٣ م يدل على ان المعنى الديني الكامن وراء تلك الصورة هو الذي ادى الى بقائها باعتبار ان الصورة تمثل رمزا مقدسا بالنسبة للمسيح ، كما اننا نستطيع ان نستنتج من هذا الخبر ايضا ان الصور الاخرى التي جردت من على جدران الكعبة ليست بذات اهمية من الناحية الدينية او الاجتماعية أي بعبارة اخرى انها كانت صورا لا تحمل فكرة انسانية تنسجم ورسالة الاسلام فيما اذا صح وجود مثل تلك الصور حسب رواية واسناد الازرقي. رغم أن فن التصوير كان بسيطا وبدائيا وقتذ لم يجذب انتباه العرب والمسلمين الى البحث في أصوله الفلسفية وأبعاده الفنية بالاضافة الى كونهم كانوا منشغلين بحماس وبأس في نشر رسالة الاسلام وتثبيت اركانه ضد اعدائه ومعارضيه من الوثنيين وغيرهم وهذا ما يفسر لنا تماما عدم اكتراث العرب المسلمين لوجود الصور الجدارية التي كانت تزين ايوان كسرى عندما فتح العرب المدائن سنة ٦٣٧ م وأدى سعد بن ابي وقاص صلاة النصر في ذلك الايوان ، والمعروف عن ايوان كسرى بأنه غني بالصور الجدارية وقد كان بعضها يمثل حرب انطاكية بين الروم والفرس وقد اشار البحتري(٧) الى بعض هذه الصور في سينيته المشهورة :

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جبس

وقد بنى كرسول (Creswell) من قصة ايوان كسرى هذه دليلا على ان فن التصوير لم يكن محرما في العصور الاسلامية الاولى بدليل ان الخليفة عمر بن الخطاب كان قد وضع بنفسه في مسجد المدينة مبخرة لتعطيره وكانت ذات تصاوير(٨) ، اذ لو كان التصوير محرما لما استطاع خليفة المسلمين ان يعلق مثل تلك المبخرة في أقدم مسجد اسلامي . ويعتقد كرسول ان التحريم كان قد ظهر في النصف الثاني من القرن الميلادي(٩) في العصر الاموي بدليل ان جون بطريرك دمشق المعروف بعدائه الشديد للتصوير لم يشر الى حقيقة تحريم التصوير وهو الذي كان عالما بعقائد المسلمين بالاضافة الى مكانته المرموقة في البلاط الاموي ، بينما يشير أبو قرة أسقف حران الذي كان على اتصال وثيق بفقهاء العراق بالاضافة الى اتقانه اللغة العربية الى كراهية المسلمين للتصوير في نهاية القرن الثامن الميلادي . ان تباين وجهات النظر هذه يبدو مسألة طبيعية اذا أخذنا بعين الاعتبار تأثير العامل الزمني بمفهومه الحضاري على حياة العرب والمسلمين وما نتج عن ذلك التأثير من تفاعل ثقافي واداري وكذلك فني بالنسبة لفن التصوير عند غير العرب من الامم الاخرى التي بدأت تعيش مع العرب المسلمين في مفهوم حضاري جديد . لاشك ان عدم اشارة بطريرك دمشق الى تحريم التصوير ناتجة عن ظرف واقعي كان قد عاصره ، اذ ان الروايات التاريخية غالبا ما تحدثنا بأنه – أي بطريرك دمشق – كان على اتصال وثيق بالامويين وبحياتهم الاجتماعية بكل مافيها من ترف ورخاء وعمران متمثل بقصور الخلفاء ومجالسهم الخاصة ، والتصوير دون أدنى ريب واحد من تلك الفنون التي كانت تعد من مظاهر الحياة المترفة ناهيك عن الموسيقى والغناء وما صاحبهما من تطور في الالحان والآلات الموسيقية ، وكتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني مثال صريح لانتعاش هذين الفنين – الموسيقى والغناء – علما بأن بعض الخلفاء الراشدين كان قد زهد في حياته محاولا تقليد الخلفاء الراشدين

والسير على هديهم في تنظيم الحياة الاجتماعية وفق مبادىء الاسلام لذلك رأى في التصوير وغيره من الفنون الاخرى مخالفة لتلك المبادىء ، ويمثل هذا الاتجاه الديني في العصر الاموي عمر بن عبدالعزيز فقد اشار ابن الجوزي الى كراهية هذا الخليفة لفن التصوير بدافع من حرصه الديني ونظرته الخاصة الى الحياة[١٠] .

واذا تجاوزنا هذه الآراء الى غيرها عند المذاهب الاسلامية وبعض الفقهاء والشيوخ لرأينا ان النظرة الى موقف الاسلام من تحليل او تحريم فن التصوير لاتزال متباينة متأثرة بالدرجة الاولى بالاحساس الديني ولو انها ـ كما سنرى ـ عند البعض الآخر من الفقهاء تبدو أكثر واقعية وشمولية ، فالمذهب الشافعي مثلا يحرم التصوير الا على ما يداس بالاقدام كالسجاد والوسائد وما شابهها وما عدا ذلك فانها تدل على مشاركة الله في تصويره للمخلوقات ولكن الاشجار والجبال وبعض الاشياء التي ليست لها ميزة الحياة غير محرمة في عرف هذا المذهب[١١] .

ان الاشجار لايمكن اعتبارها مجردة من الحياة فهي كائن حي كما ان هناك بعض الاشجار قد عبدت عند أقوام في الجاهلية ولا تزال تعتبر عند بعض الشعوب رمزا للحياة كما ان القرآن قد أشار الى شجرة مقدسة في الجنة وهي « شجرة المنتهى* » ، فعلى هذا الاعتبار لا يمكن ان نعد الاشجار والنباتات أمرا خارج نطاق التحريم لوضع القول هنا بتحريم الصورة ذات الميزة الحياتية . بينما يرى بعض الفقهاء المعاصرين بأن فن التصوير تحريما أو تحليلا مقترن بمبدأ التوحيد ، فالشيخ عبدالعزيز شاويش[١٢] مثلا يعتقد بأن التحريم كان أمرا واقعا في بداية الدعوة الاسلامية بسبب الخوف من العودة الى الشرك بالله والى عبادة الاصنام . اما اذا كان الغرض منه الزينة أو التسلية فأنه غير محرم في مثل هذه الحالة ، أما الشيخ محمد عبده[١٣] فلا يجد في التصوير أي خطر على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل . وهو بلاشك في رأيه هذا ، ينظر الىالتصوير فنا انسانيا اذ يحرره من النظرة الدينية المحضة التي لا تمت الى العقيدة أو مبدأ التوحيد بأية صلة . فالايمان الثابت بالله لايمكن ان يتأثر بصورة من الصور ، واذا قدر له ان يتأثر فهو ليس بالايمان الذي تحدثنا عنه العقيدة الاسلامية ذلك الايمان الذي صنع التاريخ عن طريق التضحية والعمل . هذا وقد مال بعض الباحثين في هذه المسألة الى الاعتماد على تفسير بعض الالفاظ القرآنية التي اشارت الى التصوير ، تفسيرا محدودا لا يخلو من مفهوم ديني ، فالقرآن يذكر بأن الله هو البارىء المصور ، وقد يسمى الفنان (الرسام أو النحات) في غالب الاحيان بالمصور وهو بذلك سيشترك بالتسمية مع الله ، واشتراك التسمية حسب هذا التعليل كفر واضح اذ انه سيطلب من هذا الفنان المصور بعث الحياة في صورته التي خلقها يوم القيامة وبما ان « الخلق » هو من صفات الله تعالى وحده فان الفنان المصور سيعاقب عقابا شديدا لانتحاله احدى صفات الخالق[١٤] .

ان هذا الرأي لا يخلو من اطلاق عام مصدره عدم فهم « فن التصوير » في الحياة والطبيعة . لاشك ان الفنان ـ المصور ـ هو انسان يستمد فكرة صورته من الطبيعة التي تحيط به ـ كما مر بنا في مقدمة هذا البحث ـ تلك الطبيعة التي خلقها الله تعالى وغذاها بكل صور الجمال والحركة والفاعلية ، فالفنان المصور يحاكي طبيعته التي يعيش فيها بكل احاسيسه وانفعالاته ، الا ان محاكاته هذه سواء أكانت لوحة ، أم تمثالا ، أم زخرفة ، لا تعني تحديا للخالق ولا يمكن ان تفهم بأنها صورة من صور التحدي أو انتحال الصفات الالهية بل يجب ان تفهم بأنها تعبير عن واقع الانسان الذي خلقه الله ، وبذلك فان هذا التعبير بعيد كل البعد عن مفهوم التحدي علما بأن فن التصوير بأشكاله المختلفة قد حاكى الروح الديني في كثير من حضارات الشعوب والامم فكان خير تعبير عن احساس الفنان ـ المصور ـ بهذا الروح .

ومن الباحثين من يعلل اعتقاده بتحريم التصوير في الاسلام الى تأثير اليهودية باعتبار ان اليهود من الساميين المعروفين بكراهيتم النحت والتصوير[١٥] من جهة ولان أحد أحبار اليهود من الذين اهتدوا الى الاسلام واعتنقوه دينا لهم وقد تبوأ منزلة مرموقة في الاسلام اذ كان أحد كتاب الوحي ـ قد لعب دورا كبيرا في نقل هذا التأثير من جهة اخرى فكان الاحساس بكراهية المسلمين للتصوير . ان هذا الرأي لا يخلو هو الآخر من حدس وتعميم ذلك لأن هناك أكثر من نص ودليل في الآداب اليهودية يثبت بأن التصوير لم يكن محرما عند اليهود ففي كتبهم المقدسة مجموعة كبيرة من الاحاديث والنصوص تلقي ضوءا كثيفا على هذه الحقيقة حيث ينتفي عندئذ أثر اليهودية في الاسلام من حيث تحريم التصوير او حتى الاعتقاد بتحريمه .

(١) **لا يكن لك آلهة اخرى امامي ، لا تصنع لك تمثالا منحوتا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الارض من أسفل وما في الماء من تحت الارض . لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني الرب الهك[١٦] .**

(٢) **لا تصنعوا لكم أوثانا ولا تقيموا لكم تمثالا منحوتا أو نصبا ولا تجعلوا في أرضكم حجرا مصورا لتسجدوا له . لأني أنا الرب الهكم[١٧] .**

(٣) **من اتخذ وثنا يعبده دون الله يقتل[١٨] .**

في الامثلة السابقة يتضح بأن الغرض من النهي عن صنع التمثال أو الصورة هو لاجتناب السجود لها الذي هو شرك بوحدانية الله وليس القصد منه تحريم صناعة

التماثيل ، فاذا كان عمل هذه التماثيل والصور كفرا والحادا فاننا بذلك نكفر موسى نبي الله حين وضع تمثال حية من نحاس في البرية[19] ، وعندما بدأ الناس يقدسونها ويرقونها بالبخور في العصور التالية كسرها الملك حزقيا[20] خوفا من العودة للشرك بالله

وقد جاء في القرآن الكريم بأن الله سخر لسليمان الجن يقيمون له ما يشاء من محاريب وتماثيل[22] . ويؤكد كومارا سوامي (Coomara Swamy) عدم تقيد اليهود بتصوير الاشياء غير الطبيعية بل انهم كانوا يصورون كل شيء من أشخاص وحيوانات[23] . ونقلا عن البيضاوي فقد عمل الجن لسليمان في أسفل كرسيه أسدين وفوقه نسرين فاذا أراد أن يصعد بسط الاسدان له ذراعيهما واذا قعد أظله النسران باجنحتهما[24] .

وقد عثر على بعض الآثار اليهودية التي تؤيد عدم تحريم التصوير في ديانتهم وخاصة بعض الآثار الدينية ، حيث وجدت صور آدمية وحيوانية . ومن هذه الآثار معبد دورا على نهر الفرات ويعود تاريخه الى سنة ٢٤٥م وعلى جدرانه نقوش تمثل النبي حزقيا وهو في وادي العظام يمتطي حصانا ، وصور اخرى تحكي قصة العثور على موسى وخروجه من مصر[25] . وعلى جدران المعبد نفسه صورة تمثل موسى أيضا وهو يخلع نعليه امتثالا لأمر الله[26] وهي تعود الى سنة ٢٠٠م . كما يظهر موسى في صورة ثالثة تعود الى السنة ذاتها وهو يحمل كتاب العهد .

ومن الصور ما وجد في رابية بيت شمس (Beit-Shemesh) احدى المدن المهمة عند اليهود ، عثرت عليها البعثة البريطانية في سنة ١٩١١ — ١٩١٢ وهي بعض الصور المقدسة منها ما يمثل عودة تابوت العهد[27] الى بيت شمس ويعود تأريخها الى القرن الثالث الميلادي وقد صورت على جدران معبد اليهود في دورا على الفرات . والصورة تمثل المدخل الى معبد داكون (Dagon) ، في مقدمة الصورة صبيان يقودان ثورين يجران عربة وفي خلفية الصورة ثلاثة أشخاص ، وفي صدر العربة توجد هدايا ارسلت من قبل اليهود الى آله اسرائيل ، وهناك صورة اخرى لاناء مقدس عليه كتابات قديمة وصور لطيور[28] ويعود تأريخه الى القرن الثامن قبل الميلاد .

من كل هذه الامثلة يستدل على ان اليهود لم يحرموا التصوير ولم يتمسكوا بتصوير الاشياء غير الطبيعية فحسب ، وانما تعدتها وبشكل واسع النطاق الى تصوير شخصيات أنبيائهم وتصوير الطيور والحيوانات الاخرى . وفي هذا دليل لا يقبل الشك من أن تأثير اليهودية على شخصية النبي محمد (ص) في مجال التصوير ليست الا وجهة نظر عامة لا تخضع لدليل علمي وموضوعي ، اذ لو صح مثل هذا التأثير لانتفى تحريم التصوير في الاسلام في ضوء ما تقدم من ادلة مقنعة ونماذج فنية غنية تثبت اهتمام اليهودية بالتصوير .

والخلاصة ان الدين الاسلامي لم يحرم التصوير لاجل الزينة أو لاقرار حقيقة علمية ، فأي صورة يرسمها الفنان لشخص ما هي الا نقل لأمر واقع حقيقي وليست خلقا لصورة ذلك الشخص . ويلاحظ ان الفنان المسلم في العصور الاسلامية المتأخرة في أرجاء العالم الاسلامي ، ابتعد في تصويره عن التجسيم والبروز وطور السطوح المرسومة حيث ملأها بالخطوط الزخرفية والارابسك لاذابة مادة الجسم المرسوم بتوجيه النظر الى الزخارف الفنية التي تغطيها[29] . ثم ان تصوير الاشجار والاشكال النباتية التي تطورت بشكل كبير أيضا لا تقل مفاهيمها الحياتية عن صور الاشخاص والحيوانات من أهمية من ناحية الخلق والتصوير . وعليه فان الامر لم يكن تحريما لأن هذا القول فيه مبالغة ، ولكن لا يستبعد ان يكون كراهية وخوفا من العودة الى الشرك بالله والدعوة الاسلامية في مهدها .

أما ما يقال عن التحريم وظهوره في القرن الثامن الميلادي فهو نتيجة لأختلاف وجهات النظر لبعض الفقهاء من جهة وبين السلطة الحاكمة آنذاك من جهة اخرى . وهي وجهات نظر خاصة لاتمثل الا أصحابها بعيدة كل البعد عما له علاقة بروح الاسلام كنظام وفلسفة وعقيدة. وفي ضوء ماتقدم تجدر الاشارة الى الحقيقة التالية وهي ان الاسلام كثورة فكرية شاملة أطلت في قلب الجزيرة العربية في الربع الاول من القرن السابع الميلادي كانت قد تعرضت الى بعض المفاهيم السائدة وقتئذ سلبا أو ايجابا من وجهة نظر تبناها الاسلام وعدت الركن الاساس من أركانه الا هو مبدأ التوحيد أي الاعتراف الكامل بوحدانية الله وفردانيته ، وموقفه من التصوير كفن قد لا يختلف عن موقفه من الشعر كفن (٣٠) . فالاسلام لم يجرد العرب من قدراتهم الفنية بل أراد لتلك القدرات ان تكون ذات مضامين اسلامية جديدة ، أي بعبارة أخرى أراد للفن أن يسمو الى مستوى الانسانية في محاكاته لطبيعة الانسان وفق مثل اسلامية نبيلة .

فكأن الايوان من عدم الأنـ ... ـس واخلاله بنية رمس
لو تراه علمت ان الليالي ... جعلت فيه مأتما بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم ... لا يشاب البيان فيهم بلبس
واذا ما رأيت صورة انطا ... كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا مواثل ، وانو شر ... وان يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على اصـ ... ـفر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... في خفوت منهم واغماض جرس
من مشيح يهوى تعامل رمح ... ومليح من السنان بترس
تصف العين انهم جد أحيا ... ء لهم بينهم اشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى ... تتعراهم يداي بلمس

انظر ديوان البحتري ، ذخائر العرب ، ٣٤ ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، مصر ١٩٦٣ ، ٢-٢-، ص ١٦٥ - ١١٥٧ .

※ آية رقم ١٤ ، سورة النجم « ولقد رآه نزلة اخرى عند سدرة المنتهى » .

(المراجع)

(١) ابن منظور - لسان العرب - ص ١٤٣ - ١٤٧ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) تيمور باشا ، أحمد - التصوير عند العرب ص ١٢ - ٤٦ ، القاهرة ، ١٩٤٢ .

(٤) ابن الكلبي - كتاب الاصنام - ص ٣٣ ، القاهرة ١٩٢٤ .

(٥) تفسير الطبري - ج ٢ ، ص ٢١١ - ٢١٣ ، القاهرة ١٩٠٤ .

(٦) الازرقي - أخبار مكة - ج ١ ، ص ١١٢ .

(٧) ديوان البحتري - ذخائر العرب ، ٣٤ ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، مصر ، ص ١١١٥ - ١١٥٧ .

(٨) Creswell, K.A.C., A Short Account of Early Muslim Architecture, pp. 97-99, London 1958.

(٩) Creswell, K.A.C., The Bulletin of the Faculty of Arts, Vol. VII, pp. 16-17, Gairo, 1944.

(١٠) زكي محمد حسن - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - ج ٧ ، ص ١ - ١٥ ، القاهرة ١٩٤٤ .

(١١) أبو صالح الالفي - الفن الاسلامي ، ص ٨٤ ، القاهرة ١٩٦٩ .

(١٢) نفس المصدر السابق .

(١٣) نفس المصدر السابق .

(١٤) Richard E., Arab Painting, p. 13, Cleveland, Ohio, 1962.

(١٥) Creswell, K.A.C., A Short Account of E.M.A., p. 98 London, 1958.

(١٦) سفر الخروج - اصحاح ٢٠ ، آيات ٣ - ٥ .

(١٧) تثنية الاشتراع - اصحاح ٤ ، آيات ١٥ - ١٩ .

(١٨) عزرا حداد - فصول من الكتاب المقدس ، ص ٨٣ بغداد ١٩٤٧ .

(١٩) سفر العدد - اصحاح ٢١ ، آية ٩ .

(٢٠) سفر الملوك الثاني - اصحاح ١٨ ، آية ٤ .

(٢١) سورة سبأ - آ ١٣ .

(٢٢) Coomara Swamy, A.K. Ars Islamica, Vol. 15-16,1951.

(٢٣) عبدالوهاب النجار - قصص الانبياء - ص ٣٣٢ .

(٢٤) جمال محمد محرز - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ج ٨ ، ص ٨١ - ٨٩ ، القاهرة ١٩٤٦ .

(٢٥) Eva Coldmann. Zeev Goldmann, The Jewish people and their promised lond., p. 81.

(٢٦) The Guide to Israel, Fig. .156.

(٢٧) نفس المصدر السابق .

(٢٨) أو صالح الالفي - الفن الاسلامي - ص ٩٦ ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٩) د . عناد غزوان اسماعيل ، موقف القرآن الكريم من الشعر العربي بغداد ١٩٦٩ ، ص ١٣١ .

الآتي

بنيان صالح

الشخصيات
محيي
السيده
خلدون
الصحفي

لا تزرع الحب
بل ازرع الحقد ...

(جان جينيه)

القـداس

محيي **ضحكه مجلجله**
ها أنت تتأكد فنحن لسنا شياطين
خلدون **منشرحاً**
محيي اسمع يا استاذنا الاديب ..
بما اننا اصبحنا اصدقاء ..
ساسرك سرا صغيرا — تعال .
خلدون **يقترب**
محيي بصراحه .. نحن غير راضين عما يجري
في الخارج .
ولكننا نؤدي واجبنا فقط
واحيانا اقل القليل من هذا الواجب .
خلدون مشمئزا
محيي متباكيا
أنت تحت الاطفال .. وقد كتبت عنهم
بعطف ومحبه .. فكيف توافق
ان يحرم ابنائي من الحلوى .. وى ..
خلدون **مكتئبا**
محيي **بمناجاه**
خلدون .. يجب ان لا تحزن أبدا
اسمع سنسليك .. سنرقص
من اجلك . هه . ولكن عليك ان
تشارك معنا

خلدون أرجو ان لا تؤذوني
محيي للسيده
القيد يازهرة السم
ضعي له القيد .
السيده تسارع الى تكبيله بجامعة حديديه
حول معصميه .. تقبله ايضا وتسحبه
الى الوسط بينها وبين محيي وتجبره
على الركوع على ركبتيه
محيي **(يتحول الى رجل رهيب**
برهبه كنسيه)
هل وصل مريضنا الجديد ؟
السيده **(بميوعه)**
انه امامك **ايها الاب المقدس**
محيي افتحي اضبارته واقرائي التقرير
السيده **تتناول اضباره وهميه تفتحها وتقرا فيها**
بميوعه
الاسم : خلدون
المهنة : كاتب هدام
ويدعى احيانا .. آه .. الاعزب .
محيي **(بغضب)**
وبعــد
السيده **بميوعه**
حكمه اربع سنوات
اثنتان امضاهما في السجن السياسي
وواحده عليه ان يمضيها هنا
في مصحتنا .. والرابعة آه ..
محيي **بغضب**
وبعد وبعد
السيده الحالة هادىء وقد تاكدت الاداره
بانه مؤهل .. لل .. لل **(ترتبك)**
محيي مؤهل لماذا يا خبيثه ؟
السيده للزواج :
محيي **بغضب**
يا خبيثه
السيده مؤهل لقبول الافكار الجديده
ولذا ارسل الينا ..

خلدون أين انا . هل أنا في مكتبه أم
مصحه . ام في سجن آخر ؟
أين انا .. الا تخبروني ؟

محيي **يصرخ**
والان الى القداس .
يتقدم من خلدون
أهلا بالفتى الشجاع ..
لا لا لا . لاداعي للخوف .
لقد قطعت الرحلة يابني .
وها انت تصل بر الامان .

خلدون **مرهقا**
ارجوكم .. اني انا ..
ومن أنتم ؟ .. سجانون ..

محيي **مشيرا للسيده**
هذه ندعوها هنا .. زهرة الرازقي
كما ترى فهي السيده الوحيده هنا
لكنها تتجدد باستمرار ..
بحراره
انها بيضاء في الداخل ومن الخارج !
مأرايك بزهرة الرازقي الرائعة هذه

خلدون **يأملها مستثارا**
لم المس امرأه منذ عامين !

محيي **مزحا**
هاه هاه .. نحن نعرف ذلك ..
ولانك اعزب فالحاجه اشد
اطمئن نحن نعرف ما يحتاجه مرضانا .
يلكز السيده
كلميه يا خبيثه .

السيده **يغنج وميوعه**
استاذ خلدون .. ارجو ان اروقك
[كالافعى]
عرفني التقرير ما يعجبك في المراه
[تمضغ]
وعرفت منه ايضا .. قصة حبك
الصغيره .. خلدون حبوبي !
هل نصيح اصدقاء ؟
ارجوك رد علي

خلدون [مستثارا]
لا ادري .. لا ادري ياسيدتي ..

محيي **[للسيده]**
اتركيه ياخبيثه ..
[الى خلدون باعتذار كاذب]
لقد اخطأت خطا صغيرا ارجوك
اغفره لي ياولدي ..
كان يجب ان اعرفك بنفسي اولا ..
[بكبرياء]
أنا يافتى الفتيان
[بريد] عمك محيي !
لكن البعض .. يدعونني : مميت
ما ذنبي انا ..
فانا لا أبحث عن اي مشاغب
بينما هم الذين يرسلونكم الي .
فيكون واجبي فتح خزائن المكتبة
الوطنية امامكم ..
واتاحه الفرصة لا مثالك كي يعدوا
النظر بحياتهم وافكارهم .
[باستعلاء]
بصراحه يابني ..
الافكار مثل تراب الشارع .
الا تنظف حذاءك .. عندما تعود
للبيت من جولة قصيره ..
هكذا الافكار .. يجب ان ننظف
أدمغتنا منها بعد كل فترة ..

خلدون **[مستغرباً]**

محيي لقد اجبتك يابني .. اكثر من اي شخص
من الذين سبقوك ..
اعدك باني ساصحبك لنشرب
البيرة .. كل مساء في مقهى الساحل .

خلدون اني اشعر بدوار

محيي **بغضب وزجر]**
ارجع لمكانك .. لم يبدأ القداس بعد

خلدون استاذ انا في حال سيئه ..

محيي **بحقد]**
قلت ارجع .. ارجع ..

خلدون **يعود مستسلما]**

محيي **يتلبس هيئة الساحر]**
الي يا ابنائي
لنرحب بالآتي .

السيده تي تي تي

محيي هذا الانسان التعيس
عطفت عليه الآلهه ..
فاسقطته بأيدينا .

السيده نا . نا . نا .

محيي وعلينا ان نجهز على بقية روحه .

السيده هي هي هي .

محيي تخرج منه شياطين المحبه

السيده حبه حبه حبه

محيي ونسقيه شياطين الحقد

السيده الحقد الحقد الحقد .

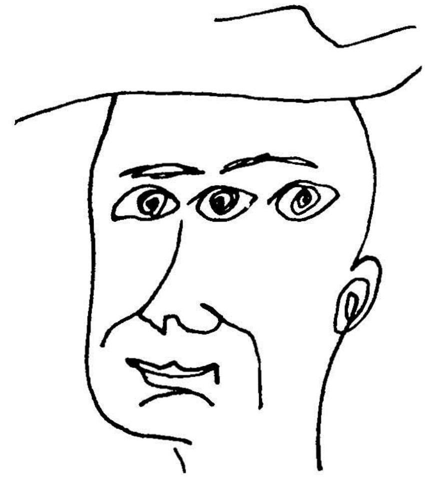
محيي بهستيريا]
ياإله الشر اقتل اله الخير .. اقتله .

السيده اقتله اقتله اقتله

محيي ياأله الشر الان يجب اعادة تنظيم العالم
وتخليصه من فوضاه .
السيده ضاه ضاه ضاه .
محيي يجب اعادة الخلق :
الخوف بدل الامان !
السيده الخوف الخوف الخوف .
محيي الرعونه بدل الشجاعة
السيده الرعونه الرعونه الرعونه .
محيي الخور بدل الصمود
السيده الخور الخور الخور .
محيي الانتهازية بدل النقاء
السيده الانتهازية نازيه ..
محيي **متلبسا]**
ياأله الشر ها انت تكرس العفونه
السيده العفونه العفونه العفونه .
محيي ها انت تقيم هيكلك للخنوع والكذب والعار
السيده العار العار العار .
محيي ياأله الشر ها هو اله الخير تحت قدمي
ذليلا ذليلا .
السيده ذليلا ذليلا
محيي مستسلما خانعا ومستسلما .
السيده مستسلما مستسلما
محيي **[يضع يديه على كتفي خلدون برهبه ورعد]**
خلدون ... ان اله الشر يعمدك
وينصبك عن يمينه .. فاحذر
ان تكفر بهذه النعمه ..
احذر ان تفرط بهذا المقام العظيم
السيده احذر احذر احذر .
خلدون **[يسقط على وجهه**
محيي **ينحني على خلدون . يضحك بمجون]**
تفك قيده . يجلسه]
شكرا لك لقد كنت احسننا في القداس
خلدون ينتبه]
ولكني شعرت بانهيار
محيي هه ..
خلدون هل تقيمونه كثيرا ؟
محيي اوهوه .. لا .. انه تحيه وحيده
لرجال العلم والادب الذين يلقيهم الحظ
في ضيافتنا .
والان .. لنخرج في نزهتنا الليليه
ها يابني ..
[يصعدان المسرح باتجاه اعلى اليسار]

احبب نفســك !

[خلدون ومحيي يعودان مخمورين قليلا]
خلدون **[يضحك بانطلاق]**
محيي اش .. الكلاب نائمه فلا توقضها .
خلدون وهل لديكم كلاب ايضا .
محيي الكلاب اولادي ..
[صمت]
خلدون .. هل انت سعيد .. هه
جاوب . سعيد ؟
خلدون لماذا السؤال .؟ انا اعيش اياما لطيفه .
محيي خلدون .. هل تعاني من الكبرياء
من الصلف .. كما عانى منها ناظم حكمت
و .. الجواهري مثلا ..
خلدون المسالة ليست بهذا الشكل لكني امــر
ببعض الظروف التي مروا بها .
محيي خلدون .. من السخف ان يهدر الانسان
حياته من اجل الاخرين
خلدون من هم الآخرون ؟
محيي هؤلاء .. الذين يعيشون في الخرائب مـع
قملهم وطاعونهم وقذارتهم .
خلدون ولكني لم ادخل السجن بسببهم
محيي بسبب من اذن .
خلدون بسبب ؟ بسبب كتاباتي وافكاري
محيي بخبث وغضب]
الم تتحدث هذه الكتابات والافكار عنهم
عن قملهم وبرارهم ؟ .
خلدون لا ..
لقد تحدثت عنهم وهم يعانون ويتعذبون
ويحلمون .
محيي **بمراوغه]**
ولكنك كاتب متحيز !
اهملت السيدات والرجال المحترمين
اللامعين وتمسكت بهولاء الاجلاف
خلدون حقا .. كان يجب ان اكتب عن اولئك
ايضا ولكني لم اعرفهم جيدا
فكتبت عن الذين عشت بينهم .
[صمت]
محيي اسمع استاذ خلدون ..
مارايك بمحتويات المكتبة ؟.
لقد بحثت فيها بلاشك ..
خلدون لاباس .. لكنها مكتبة فقيرة .
محيي فقيره . أم رجعيه ..
خلدون انها تحتوي على بضعة دواوين قديمــة .
وكثير من الكتب الدعائية !



محيي **[بغضب]**
قل انها لم تعجبك .

خلدون انا لم أقل هــذا . فقد بدات بقراءه احــد هذه الكتب .. ويهمني ان اعرف مواقف اصحابها وحقيقة ارائهم .

محيي **فرحا]**
طيب .. طيب . بما انك بدات القراءه ..
فسوف تفهم اشياء جديدة حتما .
[صمت]
استاذ خلدون ..
توجد مسابقة ادبية وسوف اسـمح لك بالاشتراك فيها . فما هو رايك ؟

خلدون **[فرحا]**
مسابقة ادبية ؟
[حزينا]
ولكن هل يسمحون للكاتب ان يبحث بحرية ؟

محيي طبعا .. الحرية مكفولة .

خلدون وما هي شروطها ووقتها ؟

محيي لقد اخترت لك احسن مواضيعها

خلدون **[ساخرا]**
انت الذي اخترت لي الموضوع ؟

محيي ولم لا .. اخترت لك الموضوع الذي تجد مصادره في مكتبتنا فلا يعوزك البحث ..

خلدون **[باستخفاف]**
وما هو الموضوع ؟

محيي **[باستاذيه]**
الموضوع هو : الشيب في الشعر .

خلدون **[بالعامية]**
الشيب . ولم الشيب ؟ .

محيي نعم . الشيب في الشعر .. موضوع حيوي ..
فلو كتبت عن كيفية تعبير الشعراء عن هــذه الظاهرة الانسانية الخطيرة في رؤوسهم ورؤوس غيرهم ..
أ .. أنت تستطيع ان تنظم الموضوع تنظيما اكاديميا .
[فجاة]
اراهن بانك ستنال عليه درجة الماستر من الجامعة الوطنية

خلدون أنا اترك هذه الحياة بكل مصائبها وافراحها واكتب عن الشيب

محيي ولم لا .. الشيب ايضا من هذه المصائب والافراح ..
[بتهديد]
تستطيع ان تكتبه باسم مستعار
موافق ام لا ؟ .

خلدون يالها من فكرة سخيفه ..
اذن على ان اعيد الهه الشـيب الجديـدة هذه ..

محيي **[يسترضيه]**
اهوه .. تبدو في غاية البراءه بينما انا اكدر نفسي بنفسي .
ارجو ان لايكون حديثنا سببا في تبخر الخمر من عقولنا . هاه .. تصبح على خير

خلدون **[حزينا]** تصبح على خير ..

صارع نفســك !

محيي **على جانب بغضب للسيده]**
يازهرة السم ياخبيثه .

السيده **تبرز من الظل متضاحكة]**
نعم يا أبانا **المقدس** .

محيي انه هناك . في قمة براءته وطهره
سارعى اليه هيا .

السيده **متضاحكه]**
أمـرك مطاع .. ولكن دون ان تقرأ علينا الصيغة .. انكحتك وانكحتك يا افعى ..
يابنت الافاعي ..

السيده **[تنساب وتبقى في الظل بعيدا عن خلدون**





خلدون **اشبه بالحالم . بهمس اولا ثم يتضح حواره]**
بالتدريج]
ياحبي .. ياحبي الاوحد في هذا العالم
قلبي يرفض موت المشنوق
يتارجح مشدودا في حبل .
ياحبي
لكن فلتهدا نفسك ياحبي
فلو انهم نجحوا في شد الحبل على عنقي
فستبقين ويبقى اصحابي في عيني
ياحبي
ياذات القلب الذهبي
ان محاكمتي مازالت في الايام الاولى
ان محاكمتي .. ان محاكمتي
صمت]
السيده **تبرز من الظل]**
معذره .
معذرة ياحبي .. معذرة ياحبي
متى ستعود الشمس .؟
تملؤنا ثانية بالدفء
ما أقسي البرد !
أو لا ياتي الصيف ؟
اصبح حتما ان نرحل عن هذا البيت
معذرة
معذرة ياحبي ..
[شعر ناظم حكمت . ديوان اغنيات المنفى
ترجمة محمد البخاري]
خلدون مستشارا]
من انت ؟
السيده أنا .. أنا هي ..
امازلت تحبها .. تحبني ؟
خلدون ولكن كيف جئت ؟
السيده اوصلني صديقك الصحفي
خلدون آه .. واين صادفتيه

هل هو طليق ؟
السيده بل كان مقيدا يبحث عنك
خلدون اذن سياتي الى هنا
السيده بعد ان اذهب
برجاء]
أمازلت تحبني ؟
خلدون **باشفاق]**
لا ادري .. اني احاول
ابذل جهدي !
السيده خلدون .. ياحبي .. هل أنت في ورطه ؟
خلدون أنا في بلاء ..
لو كنت قريبة لبكيت على صدرك
السيده خلدون .. هل خفت اخيرا ؟
خلدون **باعتذار]**
نعم .. ولكن من نفسي ..
اني اخاف نفسي
الا تستطيعين أن تقتلي نفسي !
ان تاخذيها بعيدا عني
السيده **باعتذار]**
لا احد يستطيع
أنت وحدك تستطيع ان تقتلها
طاهره او تحييها آثمه قذره .
تبدا بالابتعاد]
خلدون ولكنك تبتعدين
ألا تبقين قليلا ؟
السيده ليتني استطيع ياحبي
فانا مثلك .. خلف جدان القلعة
معذرة ..
معذرة ياحبي
وداعا ياحبي
[تختفي عنه]
خلدون **يتابعها ثم يعود الى سكونه .**
محيي **يصطدم بالسيده جانبا]**
كيف صار يابنت الافعى ؟
السيده **بمجنون]**
انه بانتظار بركاتك يا ابانا الذي في المكتبة
تختفي]
محيي **مشيرا لاحدهم في الظل]**
جاء دورك اسرع .
سم الافعى دواء !
الصحفي **يقترب من خلدون]**
خلدون .. اخي خلدون
هل تراني هل تعرفني ؟
خلدون **بغضب]**
من انت ؟ من ايضا ؟
الصحفي **بحنان]**
أنا

هل نسيت
الناس
الشوارع
الرصاص
واختفاءنا بين النخيل ؟

خلدون صديقي محمد الصحفي .
ولكن كيف جئت

الصحفي انا في ورطه
أمس حولوني من سجن الى آخر
ولم يصرفوا تذكرة السفر لي ولحارسي

خلدون **باهمال]**
اذن تريد نقودا مني

الصحفي جئت اطمئن عليك واستدين منك

خلدون **بعذاب]**
اسمع يامحمد .. لقد جئت ومعك
الشرطي وانت مقيد
بغضب]
هل تريد ان تحطمني نهائيا ..
ألا تترك لي لحظة أتصرف فيها بنفسي

الصحفي لا تغضب .. لقد وجدتهم في الخارج
يكافحون لتحريرك ..
ولا احد ينساك يا اخي فلا تجزع .
ثم
كيف تقبل ان اذهب انا والحارس المسكين
سيرا على الاقدام مئات الكيلو مترات ؟
صمت]

خلدون ولكن اين التقيت بها ؟

الصحفي من هي ؟

خلدون الرفيقه الرفيقه الصغيرة .

الصحفي **مستنكرا]**
من قال اني التقيتها ؟ هاه .
بحزن]
انها مازالت في سجن القلعة
وهي تعاني من السكر وقد منعوا عنها العلاج.

خلدون أواه
اذن من هي التي كانت هنا ؟
قبل لحظات .
لقد قالت لي بانك انت الذي اوصلها ..

الصحفي خلدون
احذر
انهم يلعبون عليك .. ويمثلون امامك
مشاهد خبيثة كي يخلطوا عليك الامور

خلدون ياللنذاله ..
لماذا يدنسون أنبل العواطف .

الصحفي ألم يكن هذا اسلوبهم دائما
صمت]
خلدون . وداعا .. لقد حذرتك
ساقول للاخوان اني وجدتك
وكنت بخير .. بخير يا اخي
يختفي]

بورصة نيويورك ـ الي يا خوافي

محيي آه .. تبدو لم تنم جيدا ؟

خلدون **بغضب]**
قليلا

محيي السيده تود ان تحدثك عن الكتاب
الذين يعجبونها .. وهذا سوف يسرك .

السيده **بمجون]**
وهل يصغي الاستاذ لحديثي ؟

خلدون **بغضب]** تفضلي .

السيده أنا .. آه .. افضل شتاينبك على ارثر ميللر.

خلدون **باستنكار]** ولماذا ؟

السيده آه .. لانه ببساطة .. أحنى راسه للعاصفة
ولم يركبه الغرور ..

خلدون أوه

محيي وقد انجز جميع ما كلفته به الدوائر الثقافية
العليا ..
بحماس]
ليس هذا فقط .. بل قام بتجديد افكاره
بما يناسب العصر العلمي الفضائي .

خلدون **مستخفا]** أوه ! .

السيده استاذ خلدون .. كيف تفسر موت المرحوم
همنغواي .. هل كان صدفه ؟ هل تصدق
ان الطلقة الصغيرة التي قتل بها حيوان
افريقيا .. انطلقت من نفسها ؟

خلدون **باشمئزاز]** ماذا ترون انتم

محيي تعتقد السيده بان همنغواي اراد ان يطرد
افكاره الفوضوية ويعود الى جنتنا الحره..
فسبب له هذا صراعا نفسيا رهيبا لم يستطع
التغلب عليه .. فانتحر !

خلدون ياللفظاعه ..

السيده بل قل ياللسعادة .
تقف ترفع ثوبها
بصوت شيق ـ رهيب]
ان بورصة نيويورك
تنادي ابناء العالم المثقفين ..
الي ياخرافي ! .

محيي **فرحا]**
وهو ما يفعله الان الاستاذ خلدون

خلدون **متحديا]**
ولكن .. هناك كتاب أخرون
مئات الكتاب والاف المثقفين ..
بابلو نيرودا مثلا ..

سميح القاسم
بيتر فايس
كثيرون انتم لم تتحدثوا عنهم ..

محيي ولكنهم حتما سيكتبون في موضوع الشيب
في الشعر ! .

خلدون آه .. ولكني انا

السيده **بفرح]** انت عظيم .. انت هائل
انت معنا .. تحولت نهائيا

خلدون **صارخا]** أنا

محيي مفهوم مفهوم .. انت غدوت كبيرا
عالميا بل فضائيا ..
للسيده]
اعتقد هذا ابعد من التجريد ..

خلدون **بتصميم]**
اقول انا لن اكتب في موضوع الشيب هذا
ابـدا ..

محيي والسيده هاه ؟!

خلدون اني ارفض .. وارفض ...
لن ألوث نفسي
ايها الإب المعتوه ..
اني اعرفك الان
انك تريد ان تعيد معي ما فعلته
بدستوفسكي وغاليلو ..
يتحداه]
اني اسالك
هل توقف العلم عندما كفر به
ايفان دستوفسكي .؟
هل توقفت الكره الارضية عن الدوران
عندما جعلتم غاليلو المسكين يرتد .

محيي **يرعد] للسيده]**
ياخبيثة لنعيد القداس .
الى خلدون]
لا تغضب يابني .. فبعضكم يكتفي بقداس
واحد والبعض بقداسين او ثلاثة ..
اما نحن فلا نخسر شيئا لاننا نؤدي صلاتنا
اليومية !

خلدون الا ترحموني من هذا العذاب .

محيي بشرط ان تعود الى رشدك .
صمت]

خلدون لا اريد هذا الرشد ..
لا اريد عقلي مباعا وأرادتي مسلوبه[مع نفسه]
أنا لست وحيدا
قال محمد انهم هناك **وسوف ياتون**
وربما هي ايضا
يصرخ]
لا احد يموت الا عندما يسقط في حبائلكم ..

محيي والسيده يتكالبان على الفتى]

محيي خلدون اسقط في بئر الانتهازية .

محيي والسيده ياله الشر .. ياله الشر .. ياله الشر

خلدون **يدفعها فيسقطان نحو الجانبين . ينهض] بضراوه]** لا أحد يموت . لا احد يموت

ملاحظات للاخراج

١ يمكن اعتبار المكان احدى المصحات الخاصة بغسل الادمغة كما هو موجود في الولايات المتحدة .. ويمكن ان تظهر المكتبة في احد جوانب هذه المصحه .. بشرط ان تعطى الكتب اشكالا واحجاما كريهه ومخيفه وبشعه

٢ السيده افضل ان يمثل شخصيتها فتى على ان يشوه كأن توضع له مثلا ثلاثة نهود .. لابد من تشويه هذه الشخصية لانها بشعه بسبب عملها كطعم .

٣ يلبس محيي ملابس الاباء الدومنيكان .. ولكنه يجمع في حركاته بين حركات المحقق والراهب ورجل المواخير الخ ..

٤ خلدون منتهى المثاليه والنقاء ..

٥ شكل المسرحية
من وجهه نظر محيي عباره عن قداس اوجلسه سحرية فهي هنا اشبه بالكرنفال .
اما من وجهة نظر خلدون فهي رومانسية ثورية .

٦ كيف انقلبت السيده [صارع نفسك] الى ضدها ؟ وكذلك الصحفي ؟
المسالة بسيطه نستطيع ان تقول بان خلدون هو الذي استدعى هاتين الشخصيتين بالذهن ليقوي من موقفه امام هجمه المصحه ..
وهذا اسلوب لمفاجاة القاري والمشاهد ولسد الطريق عليه كي لا يعرف كل الاشياء من بداياتها فيسأم اللعبة !

٧ في مشهد (صارع نفسك)
يجب ان تكون الفتاة فتاة حقيقية غير مشوهه وذات نقاء غير عاد لان المشهد يوحي بالنقاء والصمود . وكذلك بالنسبة للصحفي يجب ان يكون نقيا وانسانيا ..
ولا اهمية لعلائق الشخصيتين السابقة لاننا سبق وقلنا بانها تاتي الان نقية خلال ذهن خلدون .

لقاء مع

غبريل غارسيا

الروائي الكولومبي

ترجمة كاظم السلطاني

أصبح اسم الكاتب الكولمبي غابريل غارسيا مركيزامعروفا في جميع أنحاء العالم ، وخاصة بعد صدور روايته ((مئة عام في الوحدة)) التي حققت نجاحا كبيراأخرج الكاتب الى خارج حدود وطنه كولمبيا ، وقارة أمريكا اللاتينية ، مما دفع الصحافة في العالم أن تتحدث عنه ، واجرت معه مقابلات عديدة .

عندما يتحدث غابريل عن نفسه يتذكر دائما طفولته ويقول ((ترعرعت في قرية صغيرة على سواحل المحيط الاطلسي بالقرب من ((سانتا ـ مارتي)) في بيت كبير ، وكان جدي جنديا في الحرب الاهلية الكولمبية وكان انسانا رائعا، واروع جميع الناس الذين اعرفهم ، ومات عندما كان عمري ثمانية اعوام ، وكانت جدتي هي الاخرى امرأة عجيبة ترتدي دائما الملابس السوداء وكانت مولعة بالاحاديث والقصص الخيالية)) .

وعندما يتحدث غارسيا عن جده في احدى قصصه التي روى فيها بشكل غير رسمي تأريخ الدماء التي جرت على ارض كولمبيا من اجل طرد المحتلين او يتحدث عن جدته فانه يصور طفولته الخيالية هناك لينبه القراء الى مصادر اعماله الابداعية ، لأنه كان يريد ممن قرأروايته ((مئة عام في الوحدة)) ان يثقوا بالحقائق الواقعية لتلك الخيالات العجيبة عن قرية ماكوندو التي صورها بروايته .

كتب غابريل غارسيا اول رواية له عندما كان عمره سبعة عشر عاما ، لكن هذه الرواية لم تلق النجاح، وبعدها اخذ يكتب القصص القصيرة والاقاصيص عن الحياة في قرية ماكوندو ، وعن القسوة والجوع والخراب التي جلبتها لبلاده شركة الفواكة الامريكية ،وكتب عن تلك المآسي قصته ((الاوراق الساقطة)) وغيرها من القصص التي تحدث فيها عن آلام شعبه ، وظل غابريل غارسيا مواصلا مسيرته هذه بثبات عندما أحرزت روايته ((مئة عام في الوحدة)) الشهرة الواسعة في بلدان امريكا اللاتينية . قرر الكاتب العيش في بلد غريب هو برشلونة ، وفيها عاد الى مواصلة عمله الابداعي . أما الان فانه كما قال في المقابلات الصحفية يكتب رواية عن الدكتاتورية في امريكا اللاتينية . وفي كل مقابلة طرح غابريل غارسيا مشكلة المسؤولية الوطنية للكاتب ومكانته في المجتمع . لقد قال غابريل غارسيا ((أنا لااعتقد بانني مؤهل للعمل السياسي)) كما أكد على حجم المعارك الاجتماعية التي تجري الآن في امريكا اللاتينية باعماله الادبية ، وبصراحة عبر عن مشاعره اتجاه حركة التحرر الوطني ، لكنه يعتقد بأن أفضل شيء لديه هو أن يخدم فنه الابداعي ، ورفض جميع المناصب التي عرضت عليه من أجل أن يظل مع فنه ، وكان شعاره العيش والعمل وراء آلة الكاتبة لكي يحتفظ باستقلاله وحريته من كل الضغوط التي قد يتعرض لها .

س : لماذا انت تكتب ؟

غابريل : بدأت الكتابة عن طريق الصدفة عندما كان عمرى سبعة عشر عاما . فاصبح الشيء الوحيد لدى هو أن أبرهن لاحد أصدقائي بأن جيلي يملك القدرة على تقديم كتابة .

س : وماذا بعد ذلك ؟

غابريل : بعد ذلك وقعت في المصيدة ، وبرغبتي واصلت الكتابة ، ثم وقعت فى مصيدة أخرى ، لان لاشيء في هذا العالم يعجبنى أكثر من الكتابة ، والآن اصبحت المصيدة الجديدة تهددنى بخطرها . قبل اكثر من سنة حيث لم تكن هذه الرواية موجودة بعد ، قال عنها احد النقاد بأنها سعادة عرضية ، وببساطة اكد بأنني احتاج الى اعوام كثيرة لكى اتعلم كيف اكتبها ، كما قال بأن لدى الطاقة لكتابة كتاب آخر .

س : في هذه المصيدة اظنك حققت الكثير ؟

غابريل : لكننى لا اعتزم الوقوع فيها . أنا أكتب لاحبا برضا النقاد واستحسانهم ، ولا من أجل ما يطلبه القراء . نشرت خلال خمسة عشر عاما اربعة كتب كان عدد نسخها التي بيعت حوالى خمسة آلاف نسخة ، وانا لا أزال مستمرا على الكتابة ، والحقيقة اقول ، أنا أكتب ببساطة ، احب التحدث عن مختلف تواريخ حياة اصدقائي .

س : والآن وبعد ان برهن جيلك بأنه يملك القدرة على تقديم كتابه فماذا تفكر عن نفسك ككاتب ؟

غابريل : ان أفضل ما أفكر به هو أن اكون ميتا ، وهذا اتعس ما يصادفه الانسان الذى لم يخلف مجدا ادبيا في هذه القارة ، أن أرفض ان اكون محط الانظار ، وعانيت من ذلك القرف ، وخاصة البرامج التلفزيونية ، ومؤتمرات الكتاب والمحاضرات العامة . واحاول بكل جهد الابتعاد عن قرائي آلاف الكيلومترات ، لان لدى حياتى الخاصة ، وبيتي الذى تراه الآن يشبه السوق ، كما ان هذه المقابلة هى الرابعة خلال خمسة عشر يوما .

س : لماذا انت تقابل ؟

غابريل : كنت صحفيا لعدة سنين ، وستكون خيانة من جانبى اذا رفضت المقابلة ، وثانيا لان هذه المقابلة للفنزوليين . لقد عشت في فنزويلا ولدى مشاعر خاصة عن أصدقائي هناك وسكان تلك البلاد المريحة والصعبة ، ، كما أني اريد أن أتذكر على الاقل كراكاس . فهى مدينة غير واقعية ولا أنسانية . فالمرة الاولى التى زرتها عام ١٩٥٨ قابلتنى بدوى المدافع(٣) ، والمرة الثانية في العام الماضى حيث حدثت فيها هزات ارضية . وثالثا قررت في هذه المقابلة أن أضع حدا للمقابلات الصحفية .

س : الصحافة والسينما يمتلكان الكثير من القضايا المشتركة مع الكاتب الروائي ولديكم تجربة في كلتيهما . كما تبدو لي الصحافة مرتبطة بالكاتب القصصي بلغة واحدة اما العمل السينمائي فيتطلب تنازلات وفي النهاية يحطم الموهبه الابداعية للكاتب . وطبيعي فانهما في نفس الوقت يدعواننا الى رؤية الواقع المحيط بنا وانهما سيستمران كخطر كبير على الادب ؟

غابريل : لقد جربت هذين العملين ، ولم أتركهما ، وبالعكس هما أللذان تركاني . وأن ما يعجبنى في الصحافة هو ان اكون كاتب روبرتاجات ، وهو افضل مكان يمكننى بواسطته ان اتحدث عن الحاجات الملحة للناس والاحداث اليومية الجارية ، وقد توصلت الى نوع من النجاح في هذا المجال مما دفع صاحب الجريدة الى نقلى لقسم التحرير ورئاسة التحرير لكى اكتفي بالجلوس وراء منضدة التحرير ، وفي الحقيقة كما قلت سابقا بأن الصحافة متصلة بلغة القصص ، والتعاسه في هذا في هذا أن صاحب الجريدة يعتبر كاتب الروبرتاجت موظفا اداريا . فجلوسك الى كرسي التحرير لا يساعدك على معرفة العالم ، وهنا يصبح الامر سهلا أن تصبح نائبا في البرلمان من ان تكون كاتبا .

ومشكلة السينما تبدو عندما يدور الحديث عن عملية الابداع التى يشارك فيها عدد كبير من الناس اقد كتبت سيناريو واحدا عملت فيه اكثر من سنة ثم قرأته على احد المخرجين ، وطلب مني اجراء بعض التغيرات بلغت اكثر من عشر مرات ، وكانت النتيجة هى أننى فقدت الكثير من افكارى ، ولم يبق منها غير مشهدين ، ولكن الفلم كان جيدا ، والاختلاف الذى ظهر فيه كان كبيرا بين افكارى التى مسخت وافكار المخرج . فهذه التجربة علمتني بأن الكاتب في السينما لم يكن سوى رمح في ترس غريب .

س : هل تعتقد بأثرهما على اعمالك الابداعية ؟

غابريل : اعتقد في هذا ، ولكن ليس بهذا الشكل الذى يعتقد به النقاد . انا دائما انطلق من أن السينما تملك قوة التأثير على المشاهد ، فالاحداث فيها تعتبر وسيلة من وسائل التصوير ، وقد اثرت في رواياتي قيل « مئة عام في الوحدة » . وفي تلك الروايات تلمس الافراط فى السعى الى الوضوح لكى اتحرى الدقة لحد العلاقة بين الزمن والحدث حتى لا تنفصل رغبة التعرف على هذا الحجم من الاحداث . والعمل في السينما جعلني اعيد تقييم اعمالي واحاسبها حسابا عسيرا ، ومن الناحية الاخرى لم اتعلم من الصحافة اللغة الدقيقة ، كما يعلن بعض النقاد فحسب ، ولكن تعلمت بعض القوانين والوسائل الموروثة فيها من اجل أعطاء القراء صورة واضحة عن الحياة . فالكاتب مدعو لتقرير كل شيء في وقته ، وهو قادر على الثقة بنفسه ، وكقاعدة يمكن تحقيق أحسن شيء بواسطة الاساليب المعينة للتكتيك الصحفي ، وبفضل استعمال هذه العناصر للواقع الحقيقي ، انا واثق من ان قراء « مئة عام في الوحدة » سيجربون ذلك .

س : ما هو أثر فولكنر على روايتك ؟

غابريل : كتب النقاد باصرار عن تأثير فولكتر على كتبي في وقت أستطاعوا أقناعي به ، وفي الحقيقة كنت قد نشرت قصة لي هي «الاوراق الساقطة» عندما كنت

بطريق الصدفة قد بدأت قراءة فولكتر ، وانا اريد أن اعرف ما هذا التأثير الذى لاحظه علي النقاد ؟ . وبعد مضى عدة سنوات قمت بجولة في جنوب الولايات المتحدة ، فوجدت الكثير الذى لم اضعه في كتبي ، بل وجدت الطرق المتربة ، والبؤس ، والشمس المحرقة ، والناس الذين يعيشون بلا أمل فى قرى جنوب الولايات المتحدة ، وهذه تشبه كل ما كنت قد وضعته في قصصي، وظهر هذا التشابه عن طريق الصدفة . لأنني ولدت في المكان الذي تأسست فيه شركة الفواكه الامريكية .

س : هل تعتبر الكشف عن اثر فولكنر نقدا ؟

غابريل : ليس كليه ، وان أتقبله كمدح ، لان فولكتر واحد من الروائيين الكبار في كل الازمان . انا لا افهم بأي شكل لمس النقاد هذا التأثير . فالكاتب الذي يعرف ماذا يعمل يسعى دائما الا يكون شبيها بالآخرين ، ولكنه يصبح في الحال غير متجاهل للكتاب الذين يحبهم أفضل من هجرهم نهائيا .

س : من هم ؟

غابريل : هناك كتب أحبها لا تعود الى زمن معين ، لانني اعتبرها احسن من غيرها ، واسباب ذلك مختلفة ، وتلاقى صعوبة التحديد . وضعت اليوم قائمة للكتب التى يجب ان أقرأها وهى «الملك اوديب» و «طرزان بين القرود» وغيرها ، ولااعرف ما تعني هذه القائمة من الكتب التى تستهويني بنظر النقاد . وهذه القائمة لهذا اليوم فقط ، وربما من المحتمل تبديلها في المستقبل ، وبالمناسبة اقول انني منذ مدة لم أقرأ فولكنر ، وقضيت سنوات عديدة وأنا مهتم بالوثائق الخاصة بالبحار وقصصها فقط .

س : لماذا لم تقبل الاحكام النقدية وتوافق عليها ؟

غابريل : طبعا لا اوافق ، لان النقاد أناس حديون ، والحدية اصبحت منذ فترة لا تستهويني واينما انظر اجدهم مضحكين ، وكأنني تائه في ظلمة ، فواحد منهم هو فيكتور بوغار أنت تعرفه ، أعلن في جريدة فنزويلية معلقا على «مئة عام في الوحدة» ، بأن الشخصيات لدي هي من شخصيات رواية اليخو كاربنتير(٤) ، ويعتبرها ساذجة بينما هو الساذج بقدر ما هو لم يلاحظ ، بأنني استعملت واحدا من الاخلاق الانسانية التى خلقها ماريو نارغاس ليوسو . اما الناقد الآخر ، فلم يصب حيث قال «لماذا طابقت شخصيات غابريل بروايته شخصيات الكاتب الفرنسى رابليه ، وتعبر كما أعلن الناقد عن التأثير المباشر الذى يوضح بافراط العلاقات الجنسية والجوع الحيوانى الى الجنس ، كأن غابريل يعيش في باريس وجلب معه من هناك كتاب دانيل ديشمو «مذكرات عن مدينة الطاعون» ، وهكذا وقعت فى فخ النقاد .

س : كن حذرا من هذا فقد تغيرك مصيدتك الخاصة عن وعي ؟

غابريل : أنا لا ارفض هذا ، ولكن في الحقيقة مصيدتي هذه لا تسىء اذا لم تندفع نحو النقاد ، وهذا اسهل بكثير من التعمق بالكتاب ، وبدون شك سينكشف المفتاح الحقيقي ، فالكثير من النقاد يربطون بيأس بين اعمالى واعمال بعض الكتاب .

س : لا يمكنك مطالبة الناقد بموهبه سحرية من اجل حل الالغاز ؟

غابريل : ان اية رواية جيدة هي دائما لغز ، والنقاد اخذوا على عاتقهم المغامرة والمسؤولية الكبيرة من اجل كشفها . لكن هذا العمل يتطلب الانتظار لكي يقوموا به .

انا طبعا لا أقصد التلميحات العديدة والصفات الخاصة التى وضعتها في روايتى «مئة عام في الوحدة» التى يستطيع فقط أصدقائي المقربون من حل رموزها ، فمثلا كل تأريخ فيها يقابل يوم ميلاد احدهم ، كما ان أحد الابطال وهبته روح زوجتي والآخر أردت تسميته بأسماء اطفالى وهناك ايضا المئات من الاشياء لا يمكن استخراجها من قراءة بسيطة الرواية .

س : الا ترى ضرورة اعطاء الوقت الكافي للنقاد ؟

غابريل : انا واثق من أنه لا ناقد من النقاد يستطيع اعطاء القراء تصورا حقيقيا عن رواية «مئة عام في الوحدة» . الا اذا تخلوا عن ملابس الكهنة ، وان لا ينطلقوا اكثر من الصراحة بفرضياتهم . فهذه الرواية رفضت الاشياء التافهة ، وانني عملتها بهذا الشكل عن وعي ، ولم اضع نظاما من الحذلقة والسذاجة الموجودة فى بعض القصص والروايات التى كتبت عن الريف والتى جعلت هدفها لا رؤية التأريخ ، ولكن لحد معين قلب نظام الحكم ، فنحن الكتاب أصبحنا الآن اكثر جدية واهمية من السابق ، وهذه الجدية التى تمسكنا بها أجبرتنا وخدرتنا بالشعور الميلودرامى والبذاءة الاخلاقية ، والكثير من الاشياء الموجودة في حياتنا ، ولا مبرر للتحدث عنها في ادبنا ، وقد لاحظت بنفسى وجود مثل هذا الادب ، ولكن لم نتمكن بواسطته من تغيير الاوضاع ، وهكذا فقدنا السياسة ، أما الآن فأننا أخذنا نبتعد عن هذه الادعاءات .

س : هل تعتقد بانك كاتب تمثل مرحلة معينة ؟!

غابريل : لكي لا يبقى تحفظ في الكلام . فلنبدأ من النهاية . انا اعتقد بأن العالم عاجلا أم آجلا سيصبح اشتراكيا ، وانا ارغب ان يكون ذلك بسرعة ، لكن هناك حقيقة واحدة تستطيع وقف عملية التطور وهي الادب الرديء . فالقراء في امريكا اللاتينية على ما يبدو يفهمون هذا النوع من الادب ، بالرغم من انهم يجهلون التعبير عن ذاك ، لقد برزت عيوب عند بعض الكتاب الذين حاولوا أخفاء فضاعة السياسة والحياة الاجتماعية لشعبنا ، وهم قله لا يقرأون . فالاضطهاد واللاعدالة يعرفونها بشكل جيد من خلال حياتهم اليومية ويعانون منها ، ويلمسون بأنفسهم ما ينتظرون من الادب الذى لم يكشف لهم اى جديد فى الحياة . واعتقد بأن رصيدنا لمعرفة الحياة الحقيقية في امريكا اللاتينية ستكون اكثر

واقعية اذا اصبحنا نكتب روايات خيرة بدون تنفيذ جبري .

انا ارغب ان أذكر في النهاية بأن الرواية الرائعة عن الحب لا تعطي ولا تؤخر التطور العالمي ، فالمؤلفات الفنية تعتبر رصيدا لتقدم الانسانية ، وحول التقدم الانساني يمكن التحدث عن فكرة واحدة ، وعلى العموم اعتقد بأن واجب الكاتب الثوري أن يكتب جيدا .

س : ما هو برأيكم ما ينبغي ان تكون عليه الرواية المثلى ؟

غابريل : الرواية المثلى المطلقة الحرية التى تهز ليس بمضمونها الاجتماعى والسياسى ، ولكن بقدرتها على التغلغل في الواقع وابعد من هذا ، وايضا اذا استطاعت ان تحول الواقع بالمقلوب لنتعرف على ماهية الجانب الآخر منه .

س : عندما تبدأ بالكتابة هل لديك تخطيط مسبق لتطور القصة وعقدتها ؟ وما هو الدور الذي يلعبه الخيال والتجربة الخاصة في عملك الابداعي ؟

غابريل : يوجد في اساس قصصى دائما نموذج بسيط ، فمثلا موضوع قصتى «استراحة فى يوم الثلاثاء» التى اعتبرها من اجود قصصى كان من انطباعاتى الخاصة عن الناس والبنات اللواتى كن يرتدين الملابس السوداء والمظلات السوداء ، وأقراطهن التى كانت تلمع تحت الشمس على شواطيء البحار ، والموضوع المعقد في قصتي «الاوراق الساقطة» ، هو من ذكرياتي الخاصة ، والشخص الذي رأيته اول مرة في قصتى «العقيد لا يكتب» كان رجلا يتجول في احد اسواق بيع الاسماك ، ويحدق بألم الى السفن الراسية في الميناء ، وبعد مضى عدة سنوات عندما كنت فى باريس وقعت في حالة من الكآبة ، وتذكرت ذلك الرجل حيث تشابهت حالتي مع حالته ، وفهمت بأنه كان ينتظر شعورا ما . وهذه هى الشخصية الوحيدة التى خلال سنوات طويلة كانت موجودة لدى للرواية التى اقوم بكتابتها الآن . وهى مهمة لاننى تعودت عليها .

س : كيف تعرف الوقت الذي تبدأ فيه تحقيق واحدة من هذه الفكر ؟

غابريل : لا تهمنى الفكرة التي أتمسك بها سنوات طويلة . فاذا بدت جديدة ، كفكرة روايتى الاخيرة التى تمسكت بها سبعة عشر عاما وطبقتها ، لانني انفقت وقتا كثيرا أفكر فيها ، ثم استطعت أن احبكها . فالمشكلة الصعبة التى تواجهك هى كتابة المقطع الاول من الرواية ، وبعده يمكنك الاستمرار عدة اشهر ، وحتى سنوات لكى يصبح العمل هكذا . ويصبح هكذا فقط عندما تنهى كتابة المقطع الاول ، وتقرر بعد ذلك الشكل النهائي . فهل لهذا المقطع تاريخ مستقبلي ؟ وما يجب ان يكون عليه حجمه واسلوبه ، وما هو الوقت الذى يستغرقه منك أثناء الكتابة ؟

س : قلت بأن عيوب النثر الاسباني البارزة تعتبر بلاغية لتنوع مفرداته ، فما هي في رأيك عيوب هذه الخاصية ؟ والسؤال الثاني متعلق برواياتك الاولى التي لم تعان من هذه العيوب الفظيعة فهل تعتقد بأن النثر حر من الطلب عند وصف الاشياء ؟

غابريل : أنا اقصد بصورة خاصة بأن المضمون متفاعل مع الشكل ، وهذا ما نلاحظه لدى كتاب أمريكا اللاتينية . اما حقائق الحركة السياسية والاحداث الاجتماعية فكلها خرق كبير للتناسب ، كما وجدت بهذا الحجم او ذاك ، ويبدو لي لحد الان قد حاول البعض التحدث عن الاسلوب البلاغي بافراط ، وأنا اعتقد ان يكون ذلك بالعكس . وهو أن تجعل لنفسك تناسبا صارما ، والشى الرئيسى في اعلى مستواه هى البساطة ، وهذا هو الجواب على السؤال الثاني . أنا مستمر في التفكير بأن اساس مشكلة الادب هى مشكلة التحدث الى القراء . واعتقد ان الشكل الصارم البسيط هو الاكثر تأثيرا ، ولكنه بنفس الوقت اكثر صعوبة . وان احسن مديح سمعته عن روايتى «مئة عام فى الوحدة» من صديق لي تلخص في ــ ان الرواية بدت له مكتوبة الى طفل عمره ثمانى سنوات .

س : هل تعتقدون بان مهنة الكاتب تلائم الوظيفة الرسمية التي يمارسها الكثير من الكتاب في امريكا اللاتينية ؟

غابريل : الكاتب يجب ان يكون كاتبا قبل كل شيء ، وثمة اشياء مقرفة تلاحظها وتسمعها بأننا نحن الكتاب أناس بسطاء يجب اطعامنا ومنحنا المكآفات ، وهذا العمل على ما اعتقد لا يمنحنا امكانية للكتابة ، كما انه مزعج لدرجة بالغة . فالكاتب يجب ان يعيش على ما يكتبه مثل صباغ الاحذية الذى يعيش من اتعابه ، وهذا امر صعب جدا في مثل مجتمعنا ، ولكن يجب ان نسير الى المغامرة . انا اكتب منذ عشرين سنة ، ولم استلم منصبا دبلوماسيا بيروقراطيا ، ولكنني املك أمكانية الكتابة واستطيع العيش على ما تدره كتبيَ .

س : ما هو هدف التجارب التي عبرت عنها في اعمالك ؟

غابريل : في رأيي كل رواية هى تجربة ، ونحن في كل مرة نسعى الى التحدث بشكل أو بآخر عن احسن الاحداث التى تجرى فى حياة الناس . فاذا كانت في هذه الحالة التجربة غير موجودة ، فمن الصعب بمكان ان تعمل شيئا جديدا ، لانك في كل رواية تغامر لتحطيم جبينك .

س : الى أي مدى كانت رواياتك مستندة الى احسن تجاربك ؟

غابريل : كل رواية حلم ، والاحلام كلها مبنية على مقتطفات من الواقع ، وعلى هذا الاساس ، فالنتيجة تعتبر جديدة لهذا الواقع ، وهذه هى رواياتى . فتجربتي الخاصة صنعت من شخصيات من مجموعات معروفة من الناس ، وكانت تلك الشخصيات متفاعلة مع الاحداث والوسط الذى أعيشه .

الموسيقى العراقية

كيف يجب أن تُدرّس

جينوجن تا في كوردو
ترجمة عبدالرزاق عبدالواحد



يعتبر فن الموسيقى الذي ازدهر منذ أزمنة سحيقة، امتداداً من أواسط آسيا الى شمال أفريقيا ، واحدا من أهم مظاهر الحضارة في هذه الرقعة الواسعة من الارض . هذه الموسيقى التي نفضل أن نطلق عليها المصطلح الشامل « الموسيقى الاسلامية » ــ اذا قبلنا بهذا الخطأ المهمل في تقسيم الزمن ــ ، (تمتلك كل الخصائص اللازمة لاثارة الدهشة ، بما فيها من جمال ، وما لديها من وفرة في مادتها) كما كتب أحد علماء الموسيقى . ومع هذا ، فلسنا نعدو على الحقيقة بشيء اذا قلنا اننا ــ كعلامة من علامات تخلفنا الثقافي والعلمي ــ نفتقر الى القواعد العلمية الضرورية التي لابد لموسيقانا من الارتكاز عليها . وهذا يفسر لنا السبب في أننا مازلنا نفتقر ــ بشكل عام ــ الى مؤلفين موسيقيين لديهم قابلية تأليف قطع موسيقية تمتلك القدرة على الانتقال الى المستمعين بطريقة معقولة ، مسخرين لذلك جميع امكانات موسيقانا ، كما نفتقر الى المدارس التي تأخذ على عاتقها مهمة تثقيف الفنانين الذين سيؤدون هذه القطع الموسيقية .

كيف يجب أن تدرس الموسيقى العراقية ؟

هناك طريقتان في تدريس الموسيقى، تسمى احداهما « الطريقة البصرية » وتستند على التعلم عن طريق « محاكاة وتقليد ما يفعله المدرس » ، وتسمى الثانية « الطريقة العقلية » التي يتم التعلم خلالها عن طريق « فهم ما يشرحه ويوضحه المدرس » . ان أكثر ما تستعمل طريقة المحاكاة في المدرسة « الاثنو موسيقية » ــ علم موسيقى الاجناس ــ ذلك أن هذا العلم يفضل أداء الموسيقى عن طريق الحفظ . ومع ذلك ، فعند اتباع هذه الطريقة لابد للطلاب أن يكونوا قد اجتازوا مرحلة جدية في تعلم الموسيقى ليصبحوا قادرين على قراءة النوطات الموسيقية ، مميزين ــ عن طريق السماع ــ الاختلافات بين الدرجات الموسيقية ، لان الاذن الموسيقية التكاملة ، والقدرة على الصولفيج ، هما الاساسان اللذان يتضمنهما التعليم الموسيقى .

ولدراسة قضية تعليم الموسيقى العراقية، لابد لنا من تقسيمها الى ثلاثة مواضيع رئيسة :

١ ـ سلم الموسيقى العراقية .

٢ ـ مصطلحات الموسيقى العراقية .

٣ ـ طريقة تعليم الموسيقي العراقية .

نبدأ بالسؤال التالي : على أي سلم تستند الموسيقي العراقية ، وكيف تكتب ؟ قبل كل شيء ، لابد أن أوضح ان موسيقى تستحيل كتابتها لا وجود لها في هذا العالم ، تماما مثل أية لغة تستحيل كتابتها . اذا ، أي نوع من الكتابة علينا أن نستعمل للموسيقي العراقية ؟

هنا علينا أن نشخص أولا ماهية الموسيقي العراقية كما هي الحال بالنسبة لاي مرض يشخص في علم الطب قبل وصف أي علاج له .

أن العراق ، تبعا لتاريخه ، ولموقعه الجغرافي ، بلد عربي اسلامي ، كانت له صلات وطيدة بثقافتي آسيا الغربية وآسيا الصغرى ، بالاضافة الى حضارة ما قبل التاريخ في وادي الرافدين ، والحضارة العربية قبل الاسلام . لذا فان أي اعتبار يضع الموسيقي العراقية خارج هذه القرينة لن يؤدي الى نتائج صائبة . انها نفس هذه العلاقة أيضا التي مكنت الثقافة البغدادية من النفاذ خلال ثقافتي آسيا الغربية وآسيا الصغرى . ان الفن الذي عممته تحت اسم « الموسيقى الاسلامية » هو ميراث فني مشترك يغطي جميع المؤلفات الموسيقية التي تعكس المشاعر والتقييمات الفنية الشائعة في هذه المساحة ، وبخاصة بين العرب والفرس والاتراك . انا حين نقول : موسيقي عربية ، وموسيقي فارسية ، وموسيقي تركية ، علينا الا ننسى أنها نفس القصيدة مقروءة بثلاث لغات مختلفة . فاذا ما قرأنا هذه القصيدة ، ولو دون تغيير كلماتها ، فسنستمتع جميعنا بنفس النشوة ونحن نستمع الى لغتنا الخاصة تنطق بلهجة أخرى .

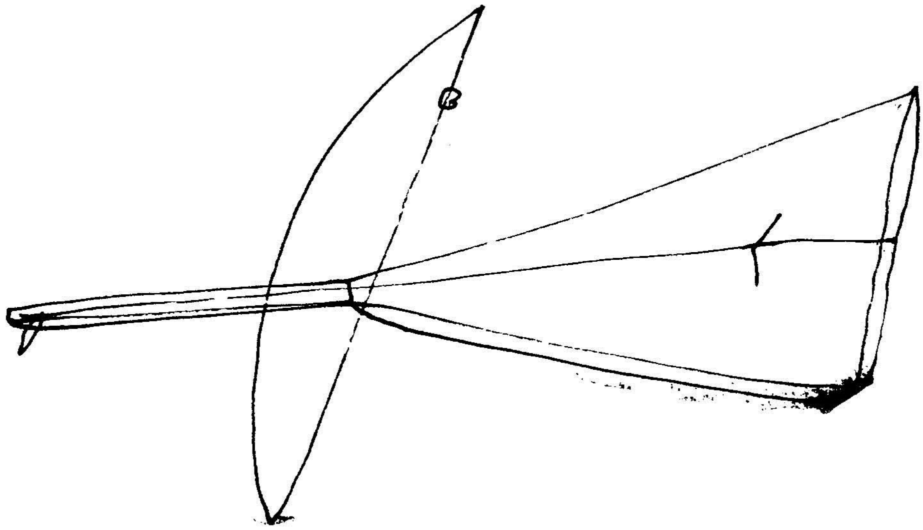
لقد استعمل « السلم الطبيعي » في الموسيقي الاسلامية منذ عصور غير معروفة ، على النقيض من « السلم المعدل » الذي استعمل في الموسيقي الغربية منذ القرن الثامن عشر . ان عملية « التعديل » أو «التسوية» في الموسيقى الغربية تستند ـ كما هو معروف ـ الى هدف الحصول على « ١٢ » نصف تون متساوية في الاوكتيف ، على الرغم من أنها ضد طبيعة الاصوات الموسيقية . ان التشبث بالتسوية في سلم الموسيقي الاسلامية تلك التسوية التي هي ضد طبيعة الاصوات كما أسلفت ، قد تعهد به بعض الموسيقيين المصريين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ولكنها ـ التسوية ـ ظلت بعيدة عن حوزتهم ، وعلى العكس ، فقد رفضت بشدة من قبل الموسيقيين المصريين أنفسهم .

ان « السلم الطبيعي » المستعمل في الموسيقي الاسلامية ، وكذلك في الموسيقي الغربية حتى القرن الثامن عشر ، كان قد استعمل ايضا من قبل أمم بلاد مابين النهرين ، ومصر القديمة ، وآسيا . وان العناصر الاساسية الستة لهذا السلم ، كما هي الحال في «الاوكتيف» هي : الخامسة الكاملة ، والرابعة الكاملة ، والثالثة الكبيرة ، والثالثة الصغيرة ، والثانية الكبيرة ، ثم القطعتان غير المتساويتين اللتان تكون فاصلة « الثانية الكبيرة » فيهما مركبة . وقد حسبت جميعها من قبل الاغريق بعد مناقشات طويلة عن « نصف التون » و « ربع التون » و «ثلاثة أرباع التون » . ان الاغريق الذين يعلقون أهمية كبيرة على علم الموسيقي ، وكذلك على فنون كثيرة أخرى ، قد أحسوا بفاصلة صوتية صغيرة جدا ، من الصعب تمييزها بواسطة الاذن البشرية ، فحسبوها ، وأطلقوا عليها اسم « كوما » بعد مناقشات وأبحاث طويلة قام بها عظام العلماء أمثال فيثاغورس ، وأفلاطون ، وأرسطو وأرسطوكسين ، وكوينتليانو ، وبطليموس وباخيوس .

ان السلم الطبيعي المستعمل في الموسيقي الاسلامية يتكون من (١٧) أو (٢٢) جزءا ، أو (كوما) وفقا للنتائج العامة المستنبطة من كتب عظماء الاسلام كالكندي ، وابن سينا ، والفارابي ، والاصفهاني ، والموصلي ، والمراغي ، والارماوي . ولكن النقطة التي يتفق حولها كل هؤلاء هي **أن هذه الاجزاء غير متساوية مطلقا ، وليس هناك شيء في السلم الطبيعي يسمى نصف تون وربع تون وثلاثة أرباع التون .**

لقد اتخذ كل من الفارابي ، وصفي الدين الارماوي البغدادي ، « فاصلة الثانية الصغيرة » و « فاصلة الثانية الكبيرة » عناصر أساسية لسلمهما الموسيقي المؤلف من (١٧) جزءا غير متساوية . وتسمى « فاصلة الثانية الكبيرة » (طنيني) ، وهي متكونة من فاصلتين ثانويتين تسمى كل واحدة منهما « بقية » تتألف من أربعة أجزاء (كومات) ، ومن فاصلة ذات جزء واحد تسمى « فضلة » وعلى هذا فان مجموع « البقيتين » يكون « فاصلة المجنب الكبير » ، بينما يكون مجموع «بقية» واحدة مع «الفضلة» (فاصلة المجنب الصغير) . ان « السلم الطبيعي » للموسيقي الاسلامية جاء نتيجة اتحادات متنوعة بين « البقية » و « الفضلة » . انه معصوم تماما من تقسيمات (نصف التون) و (ربع التون) و (ثلاثة أرباع التون) .

لقد حاول بعض الموسيقيين المصريين ، وقسم من طلابهم ، أن يفوضوا على الاخرين وجود (ربع التون) في سلم الموسيقي الاسلامية ، واقعين تحت تأثير ايحاء بعض الموسيقيين المجددين أمثال فيشنگر ادسكي ، وألويرزهابا، الذين جربا في بداية القرن العشرين سلما جديدا في الموسيقي الغربية يتألف من (٢٤) ربعا . أو أنهم ـ أقصد



الموسيقيين المصريين ـ ربما أغوتهم جاذبية نظام الارباع الذي يلوح ، من الظاهر ، بسيطا جدا .

وهكذا فان « المقامات » التي تشكل الشخصية الاكثر أهمية في موسيقانا ، تكمن في سلالم موسيقيةمؤلفة من تركيبات متنوعة من بعض « الرباعيات » أو « الخماسيات » الأساسية التى تضم فواصل « الطنيني » و « البقية » و « المجنب » ، وليست مؤلفة اطلاقا من « أرباع التون » . **ان هذه السلالم هي قوالب ثابتة ، واضحة ومضبوطة دون أية شبهة ، وهي مستقلة تماما عن التذوق الموسيقي ، أو الرغبة الشخصية لاي بلد .**

أما عن الاختلافات التي نشاهدها بين الموسيقى العربية والفارسية والتركية ، والتي استعملت جميعها نفس المقامات بصورة مشتركة ، فهي ـ الاختلافات ـ ليست الا أشكالا من نفس السلالم الثابتة ، تغيرت ـ كثيرا أو قليلا ـ تحت ظروف تأريخية واجتماعية واقليمية متعددة ، بقدر تأثرها بعوامل التراث الشعبي .

هنا أجد لزاماً علي أن أوضح بأيجاز الجوهر الحقيقي للغز المقام الذي كثر الحديث عن اسمه دون أن نحصل على أي تعريف علمي له .

ان كلمة « مقام » ظرف مكان من « القيام » . وهو يستعمل للدلالة على مكان وجود انسان ما قائما ، ومجازا جالسا أو ميتا ، فهو مكان اقامته . لقد أطلقت هذه التسمية أيضا على المكان الذي استعمله القراء الاوائل للقرآن الكريم عند ترتيلهم التلقائي .

لقد عثر في مؤلفات بعض العلماء في القرن الحادي عشر الميلادي ، مثل محمود الكشگارلي ، وابن مهنا ، على كلمة « كوغ » مطلقة على ماندعوه نحن اليوم «مقام» في موسيقى شعبي أويگور ، وبالاساگون في وسط آسيا .

ان أول من استعمل كلمة «مقام» هو عالم الموسيقي الكبير عبدالقادر المراغي في كتابه « مقاصد الألحان » . بعد ذلك بدأت هذه الكلمة حياتها الطويلة حتى يومنا هذا بمصطلح آخر هو « أدوار » الذي اقتبس منه اسم « علم الادوار » وأطلق على فن الموسيقي في اللغةالعربية. ان المقام في جوهره ، وباحتوائه جميع أنواع التعبيرات الموسيقية ، غنائية كانت أو آلية ، ايقاعية أو غيرايقاعية، كلاسيكية أو شعبية ، هو الشخصية المميزة في الموسيقي الاسلامية . انه ينشأ من توسيع السلالم الموسيقية المعينة ، مستندا الى القوانين الثابتة للحركة اللحنية . واستنادا الى حقيقة أن هذا الميراث الهائل يمتلك كنزا لايفنى من الالحان ، فليس من الضرورى تعدد الاصوات في الموسيقى الاسلامية ، وبالتالي فليس من الضروري تسوية فواصل سلمها . وكنتيجة طبيعية للايضاح السابق ، فان أي سلم منفرد لا يعنى في الموسيقي الاسلامية شيئا ما لم تعرف حركته اللحنية الخاصة . وبالمقابل ، فان أية حركة لحنية لا يمكن تثبيتها بالنوطة كسلم معين لا تملك هوية أي مقام .

ان سلما ما من ثماني نوطات ، سلسلة موسيقية متوالية ، الدرجة الثانية منه تتغير باشارة البيمول ، لكي نستطيع اعطاءه اسم مقام من المقامات يجب ان نعرف كيف يستعمل هذا السلم عمليا ، واعني على وجه التحديد أننا يجب أن نعلم ، باصطلاحات أكثر تكنيكية، أي درجات هذا السلم يتطابق مع المراحل العامة لحركته، مثل مقدمته « زمين أو تحرير » ، ووسطه « ميانه أو جواب » الذي يفتح طريق الانتقال الى المقامات الاخرى، وبالتالي نوطته النهائية « القرار » .

ان معرفة حركة السلم ضرورية لسبب آخر ، فهناك بعض المقامات نستعمل في كتابتها نفس السلم الموسيقي ، ولكن لها أسماء مختلفة لان حركتها اللحنية

مختلفة . (ومن هذا نستطيع أن نفهم بوضوح لماذا يكون من العبث أن نطلق اسمين مختلفين على لحنين لهما نفس السلم الموسيقي ، ونفس الحركة اللحنية) . ان «المقام الحسيني» و «المقام المحير» مثلا يكتبان باستعمال نفس السلم ، ولكنهما مقامان مختلفان لان حركتهما اللحنية مختلفة ، ولو تساوت حركتهما اللحنية لما كان هناك أي مبرر لاعطائهما اسمين مختلفين لانهما في هذه الحالة يصبحان لحنا واحدا .

هنا أود أن أثبت أشارة صغيرة ، وهي أن أداء أي نوطتين أو ثلاث نوطات في الموسيقي الاسلامية لا يعطى أية فكرة عن المقام الذي يؤدى ، وذلك لان المقام مصمم مبدئيا وفق سلمه الذي يحتوي على ثماني نوطات .

لقد آن الاوان لكي أصل الى نقطة مشوقة جدا عن الموسيقى العراقية . لقد قلت في صدد تعريفي بالمقام : « ان كل ما هو موجود في الموسيقى الاسلامية ، غنائيا كان أو آليا ، ايقاعيا أو غير ايقاعي ، كلاسيكيا أو شعبيا ، يدخل ضمن اطار المقام . وان هذا الميراث الكبير يشكل الكنز الاعظم في الموسيقي الاسلامية . »

ان الاعتقاد الممتع الذي لاحظته في العراق هو أن كلمة «مقام» لاتطلق على جميع انواع الموسيقي الاسلامية ، ولكنها تطلق بتركيز على فرع معين منها يسمى « المقام العراقي » الذي يتألف من نوع من « التقسيم الصوتي على كلمات قصيدة ـ كلاسيكية أو شعبية ـ ، معتمدا على بعض قواعد الحركات اللحنية الثابتة . » .

ان الاداء الاعتيادي للمقام العراقي يتكون من اضافة بعض الالحان المقررة سلفا في بداية أو وسط التقسيم الصوتي ، معزوفة بالالات . وعادة ينتهى هذا الغناء ـ المتحرر نسبيا ـ بقطعة بسيطة من الموسيقى الشعبية تسمى « البسته » ـ وهي كلمة ليست عربية الاصل ـ تؤدى أحيانا بواسطة الكاورس . وما عدا هذه القطعة الفولكلورية الختامية ، فان الشكل المشابه للمقام العراقي يطلق عليه اسم « ليالي » في الموسيقي المصرية ، و «أواز» في الموسيقي الايرانية و « گزل » في الموسيقي التركية ، وهي كلها شكل واحد من الاشكال التطبيقية المتنوعة لفكرة المقام .

لست أحاول أن أصرف الانتباه عني بمحاضرة ثانوية حول مقامات الموسيقي الاسلامية التي هي موضوع كبير بحد ذاتها ، وساعود بدلا من ذلك الى موضوعنا الرئيس الذي هو « سلم الموسيقى العراقية » .

أقطع للحظات مسافة السبعمائة سنة التي مرت منذ صفي الدين حتى يومنا هذا ! ، مستعرضا أعمال موسيقى مصري هو الدكتور يوسف شوقي ، مدير اوركسترا القاهرة السمفوني ، والاستاذ في مركز تحقيق التراث بمصر ، في كتابة الموسوم [قياس السلم الموسيقي العربي] ، والمهدى من قبله الى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ، المنعقد في القاهرة عام ١٩٦٩ بمناسبة عيدها



الالفي .

ان الدكتور يوسف شوقي ، وهو يعطي استعراضا واسعا لسبعة كتب طبعت بين سنتي ١٨٩٤ و ١٩٦٥ حول موضوع سلم الموسيقى العربي ، ونقدا لثمانية مؤتمرات أقيمت لنفس الغاية بين سنتي ١٩٢٩و١٩٦٩ يقول : [في سنة ١٩٢٦ ، ألقى أحمد أمين الديك ، عضو اللجنة الفنية في النادي الموسيقي الشرقي ، محاضرة حول « قانون أطوال الاوتار وتطبيقه على العود وما يشبهه » .... وكان الاكثر اثارة في الجداول التي أوردها ، هو القسم الاخير من المحاضرة ، الذي يعطي « حساب ذبذبات أصوات طبقة شرقية » بافتراض أن الاوكتيف منقسم الى (٢٤) ربعا متساوية بل ان أحمد أمين الديك ، حين نهض مدافعا متحمسا عن السلم المعدل ، لم يعط حتى أي تفسير لتبنيه هذا المفهوم ، وعلى العكس ، فقد أطلق العنان لتقديراته الخاصة ، ولصيغه الرياضية المستنبطة من موقفه الشخصي المحض ، الامر الذي يجعل الانسان يعجب : لماذا يثبت ، وبهذا العمق ، هذه القناعة ضد التطبيق الشامل للموسيقي العربية] .

ويقول الدكتور شوقي في موضع آخر من مؤلفه : [ان لجنتي الصونومتر والاوكتوكورد في معهد الموسيقى العربي ، اللتين اجتمعتا في سنتي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، لم تستطيعا التوصل الى أية نتيجة علمية ، أولا لانهما بدأتا العمل تحت تأثير أن الاوكتيف مؤلف من (٢٤) ربعا متساوية، وثانيا لانهما حاولتا الحصول على نتائج بتطبيق هذه الـ (٢٤) ربعا على الصونومتر والاكتوكورد .]

[انها حقيقة تأريخية ـ والقول للدكتور شوقي أيضا ـ أن مؤتمر الموسيقي العربية سنة ١٩٣٢ ، وقف بعيدا عن التوصل الى قرار مقبول بصدد السؤال عن السلم الموسيقي العربي ... ان السببين الرئيسين لفشل المؤتمر في البت بقضية « السلم العربي » هما :

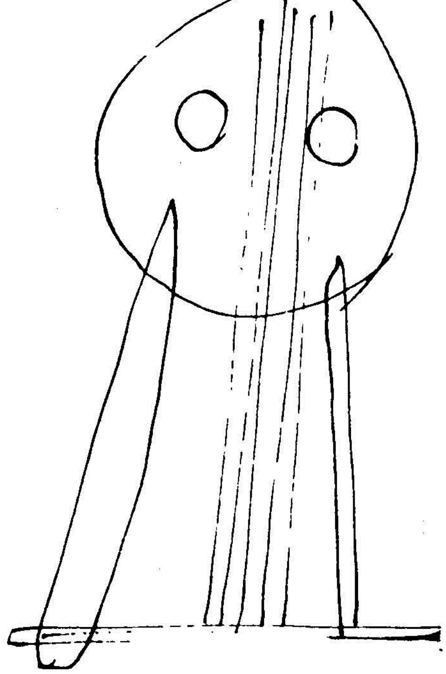
١ ـ التبني غير المدروس للفرضية القائلة بان السلم العربي يتألف من (٢٤) ربعا متساوية .

٢ ـ استخدام الاذن البشرية كمقياس في «التجارب» التي أقامتها اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي .

ان اكثر القرارات التي اتخذها المؤتمر جراة ، هو ذلك القرار الذي رفض السلم الطبيعي ، والسلم المعدل، وتقبل فقط السلم المصري مع درجة «السيگاه» المعتدلة فيه ، تاركا السلمين العراقي والسوري بدرجتيهما العاليتين في « السيگاه » و « الاوج » ، دون أن يسمح بأية مناقشة ، أو عقد أية مقارنة بين «السيگاه والاوج» في السلالم المصرية والسورية والعراقية .

وفي النهاية ، فان المؤتمر أحال مسألة السلم الموسيقي العربي الى اكاديمية موسيقية يجب أن تنظم في القاهرة من أجل توجيه هذه القضية ، والقضايا الاخرى المماثلة في المستقبل .]

[استاذان وموسيقى واحد فقط وضعوا دراسة



ضمنوها اقتراحات علمية عن موضوع السلم الموسيقي العربي : الدكتور مشرفة ، عميد كلية العلوم في القاهرة آنذاك ، والدكتور محمود مختار ، استاذ الفيزياء في نفس الكلية ، اللذان طبعا باللغة الانكليزية سنة ١٩٣٢ ، وبالعربية سنة ١٩٤٤ ، دراساتهما التي استمرت تسع سنوات ، والتي استعملا فيها ، وللمرة الاولى أجهزة الكترونية ، وثبتا الاصوات المأخوذة من سلالم ثلاثة عازفي قانون في « معمل الصوتيات » . ان هناك استنادا الى هذه النتائج ـ (١٤) درجة في السلم العربي ، منها (١٢) صوتا لها نفس الذبذبات التي في السلم العربي . أما الدرجتان الباقيتان ـ وهما خاصتان بالموسيقي العربية ـ فتقابلان « مي سيمي فلات » ـ مي نصف بيمول ـ ، و « سي سيمي فلات » ـ سي نصف بيمول ـ كما ثبت أن هناك « درجة كورد » واحدة بدلا من اثنتين. وعلى هذا فالدرجات الاربع عشرة التي تكون السلم العربي هي : (دو . دو دييز . ري . مي بيمول . مي نصف بيمول . مي فا . فادييز . صول . لابيمول . لا . سي بيمول . سي نصف بيمول . سي .) وهي كافية لاداء المقامات في أماكنها الخاصة . أما في حالة انتقال المقامات من أماكنها الخاصة الى مواقع أخرى ، فان سلم الـ (١٤) درجة هذا لا يصبح كافيا ، لان درجتي « مي نصف بيمول » و « سي نصف بيمول » ليس لهما مقابل في الاماكن الاخرى عند عملية الانتقال .

أما الشخص الثالث ، وهو الموسيقي محمد حبيب، فانه في كتابه المعنون : «لنبحث اولا عن سلمنا الطبيعي» يقدم اقتراحا منطقيا جدا اذ يقول [لنبحث أولا عن السلم الطبيعي لمقامات موسيقانا المصرية ، ثم لنتجه بعد ذلك الى تعديل هذا السلم اذا ما وجدنا عندئذ ما يستوجب التعديل .]

وكان هذا الرأي الجريء ، المستند الى منطق علمي رصين ، كفيلا بأن يوجه البحوث في السلم العربي اتجاها علميا ينتهي الى ارساله على أساس رياضي صحيح ، لوكان قد لقي في مؤتمر الموسيقي العربية الذي عقد في بغداد سنة ١٩٦٤ ، من يتبناه ، أو في مؤتمر الموسيقي العربية الذي عقد في المملكة المغربية سنة ١٩٦٩ من يعطيه من الاهتمام ما يخرج به من مجال الكلام الى مجال التطبيق العلمي المعملي .

وخلال الحلقتين ، الاولى والثانية ، اللتين عقدتا في سنتي ١٩٥٧ و ١٩٦١ في القاهرة ، بأشراف المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، لم يتوصل الى أية نتائج علمية ، بل على العكس ، فقد وضعت مجموعة من الاقتراحات المخالفة للمنطق موضع التقرير .

أما الاستاذ يحيى الليثي ، الذي قدم بحثه عن « السلم الموسيقي العربي » الى الحلقة الاولى سنة ١٩٥٧ ، فقد دافع عن سلم مكون من (١٢) نصف تون معدلة ، تماما كما في السلم الغربي ، مضافا اليها (٦) فواصل جديدة ، أي بمجموع (١٨) فاصلة . ولعل من المفيد أن نسجل هنا أن الليثي فشل في تسمية ، أو تشخيص الدرجة الرابعة من نوطاته الاضافية ، ولكنه في بحثه الثاني الذي قدمه الى الحلقة الثانية سنة ١٩٦١ ، حاول أن يثبت أن السلم العربي مكون من (٢٠) درجة غير متساوية ، مع اضافة ثلاثة أنواع من فاصلة « السيكاه » الى سلم الفارابي المكون من (١٧) فاصلة .] (١)

وهكذا نلاحظ أن النظام الصوتي للموسيقي العربية لم يثبت بعد ، بينما نحن نقارب نهاية القرن العشرين ، بعضهم يقول (١٢) صوتا ، (١٤) صوتا ، .. بعضهم الاخر (١٨) صوتا ، عشرون ... بعضهم يفترض نظام الـ (٢٤) ربع تون ، اخرون يرفضونه بشدة .

وكذلك في معهد الدراسات النغمية العراقي يوجد من المدرسين من يدافع عن نظام « ربع التون » . هؤلاء الموسيقيون يقولون انهم يعتمدون على النتائج التى توصل اليه المؤتمر الموسيقي العربي عام ١٩٣٢ .. قبل لحظات — ومن خلال ما كتبه واحد من أكبر المتخصصين بالموسيقى العربية — رأينا مدى اضطراب النتائج التي توصل اليها ذلك المؤتمر . ان أحد هؤلاء الاساتذه الافاضل يرى رأيا شديد الغرابة ، مؤداه : ان السلم الموسيقي العربي قد ألف من (٢٤) ربعا غير متساوية (!) ، وان النظام الخالي من الارباع خاص بالموسيقي التركية فقط ، « طريقة تركية » . ولكن ، قبل تأكيد مثل هذا الاقتناع ، أظن أنه سيكون أكثر اعتدالا لو أنهم درسوا ، بحب استطلاع حقيقي ، النتائج التي توصل اليها ذلك المؤتمر الشهير في القاهرة عام ١٩٣٢ .

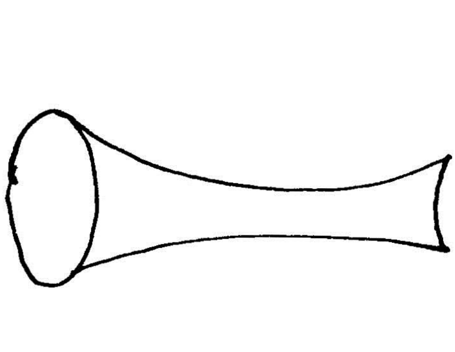
ان من الصعوبة بمكان الحديث — خلال الموسيقي الاسلامية — عن أنظمة تركية أو عربية أو فارسية مستقلة عن بعضها ، ولكننا — بالمقابل — نستطيع أن نناقش : هل هذا النظام علمي أم غير علمي ... ان نقاشا كهذا يجب أن يكون ممكنا دائما ، لان الحق ليست له جنسية معينة . ان ٢+٢=٤ ، سواء كتبتها بالعربية أو الروسية أو اليابانية ، والشيء الذي يجعلها ٤ في تركيا لا يستطيع أن يصيرها ٣ر٥ في القاهرة ، ولا ٤ر٥ في هونك كونك . ان بعض الزملاء يحمل فكرة تثير الدهشة حقا ، وهي : انه لايوجد في الموسيقي العربية ربع تون ، ولكن توجد « أرباع تونات » ، (ماكو ربع بس أكو أرباع) . هذه الجملة تبدو للوهلة الاولى لعبا على الالفاظ ، ولكنها في الحقيقة ليست نكتة على الاطلاق ، لانها منبعثة من حقيقة مدهشة جدا ، وهي أن كلمة (أربا) التي تستعمل هنا بمعنى (أرباع) لاتعطي هذا المعنى ، لانها ليست جمع (ربع) . ان لها في الحقيقة قصة ممتعة :

هناك مخطوطة من القرن الخامس عشر ، مجهولة الكاتب ، معنونة بـ « أدوار علم الموسيقي » نجد فيها النص التالي : [لكي نقيس فاصلة « البقية » بواسطة العود ، يستعمل الاتراك القدماء جزءا من الابهام محصورا بين الاظفر والسلامية الاولى . ونظرا لان هذا القياس العضوي قابل للتفاوت من رجل لآخر ، فقد قرروا قياسه وتعيينه بست حبات شعير مصفوفة الى بعضها عرضيا .]

هذه هي مغامرة (أربا) — حبة الشعير — المسكينة ، التي تحولت الى (أرباع) فتسببت في نشوء نظرية موسيقية جديدة .

في المؤتمرات المتعددة منذ سنة ١٨٩٤ ، حتى سنة ١٩٦٩ ، وفي غمرة النقاش الطويل حول « السلم الحقيقي للموسيقي العربية » ، يبدو غريبا جدا أن أي شيء لم يكتب حول الدراسات المماثلة التي باشرت بها دول أخرى كايران ، وقفقاسيا، وأذربيجان وأفغانستان ، وباكستان، والهند ، وتركيا ، مع العلم أنها جميعا تستعمل نفس السلم الموسيقي .

أضرب هنا هذا المثل : لكي تؤدى (الراگات) الهندية — وتعنى المقام في الهند — فان (٢٢) « چروتي » غير



متساوية تستعمل في الاوكتيف . وفي ايران ، استنادا الى أعمال بعض علماء الموسيقى أمثال « فيتيس ، كليمنت هوارت ، وكيزه وتر » ، فان سلم الـ (١٧) فاصلة غير متساوية ظل معمولا به لوقت طويل ، ثم اهتدى الى نظام الـ (٢٤) كوما غير متساوية ... نفس الشيء حدث في تركيا . فقد استعمل الاتراك أيضا نظامين نغميين مؤلفين من (١٧ و ٢٤) فاصلة غير متساوية ، الثاني مقتطع من الاول . وفي بداية هذا القرن ثبتوا - معتمدين على أسس وتجارب علمية - هذا النظام الذي سبق أن استعمل منذ أكثر من ثمنمائه عام ، اذعانا للاثار المؤلفة.

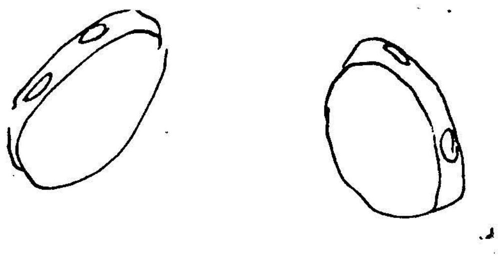
ان الطريقة العلمية التي اقترحها الدكتور يوسف شوقي في الجزء الثالث من مؤلفه . كانت بأخضاع المادة الموسيقية ، المستعملة تطبيقيا ، الى دراسة طويلة في معمل صوتي ، ومن ثم تعيين أصوات السلم بنوطات موسيقية . يقول المؤلف : [يحتوي القسم الثالث من الكتاب على اقتراح مفصل حول ماهية ايجاد نظام علمي يخضع بواسطة السلم الموسيقي العربي الى دراسة مختبريه طويلة بواسطة أجهزة قياس الكترونية لكي يتم حساب ذبذبات عناصرها الواقعية قبل المغامرة في القيام بأية محاولة لتعديل السلم العربي .]

وكنتيجة للدراسة المختبرية التي أشار اليها الدكتور فقد أخضعنا للفحص شريطا موسيقيا ، سجلت موسيقاه مباشرة من جهازين الكترونيين أحدهما

"Wide Ranger Oscillator" يعطي ذبذبات بين (٥ - ٦٠٠٠٠٠) سايكل في الثانية ، وعداده الالكتروني للذبذبات ، لمعرفة ما اذا كانت الاصوات التي يعطيها هذا الجهاز تتفق تماما مع الاصوات التي نستعملها في تطبيقنا الموسيقي أم لا ، وللالمام بكيفية الحصول على الـ ٢٤ فاصلة غير متساوية بشكل علمي من السلم الطبيعي .

ان السلم الاساسي المعدل للموسيقى الغربية، والذي يدعى سلم « دوميجر » يوجد أيضا - كما هو معروف - في الموسيقى الاسلامية تحت اسم « چارگا » ، ولكنه - حسبما أعنى - في حالته الطبيعية غير المعدلة . ويعتبر هذا السلم أيضا السلم الاساسي لموسيقانا ، لانه يملك الخصوصية المهمة بكونه خاليا من أية علامة تغيير ، سواء كانت دييز أو بيمول . ولو بنينا على قرار هذا السلم الموسيقي (النوطة الاولى) ، مرة (١٢) رباعية كاملة ، ومرة ثانية أضفنا (١١) خماسية كاملة ، فسنستطيع أن نجد بسهولة سلما مكونا من (٢٤) فاصلة غير متساوية ، والتي تعتبر الاساس لجميع المقامات . ويمكن أيضا اجراء هذا التحقيق بطريقة أخرى :

في موسيقانا - كما هو معروف - توجد (٦) رباعيات رئيسة تسمى « قوالب المقام » وهي : « رباعي چارگا ، رباعي بوسيليك . رباعي كوردى . رباعي رست . رباعي عشاق . ورباعى مجاز . » ولو بنينا هذه الرباعيات



الاساسية الست مبتدئين من درجات سلم قديم جدا يسمى « چارگا كوردي » فسنجد (٤٢) نوعا من الرباعيات الكاملة مبسطة ومركبة وفق نظام . هذه الرباعيات تعطي (٢٥) صوتا في الاوكتيف بمسافات غير متساوية .

وأخيرا ، فانه هذا السلم ذو الـ (٢٤) فاصلة غير متساوية ، الذي باستطاعته دون منازع أن يشرح النظام الذي بني عليه أكثر من ! ٤٠٠) مقام ، وظل قابلا لاستيعاب جميع أنواع التنقلات ، مع المحافظة على البقاء في حدود السلم الطبيعي للموسيقى الاسلامية المستعمل منذ اكثر من ١٥٠٠ عام .

مصطلحات الموسيقي العراقية :

قلت في بداية هذا البحث أننا سنقع في نفس الخطأ اذا نحن نظرنا الى الموسيقى العراقية بمعزل عن موسيقى الاقطار العربية الاخرى ، أو اذا نظرنا اليها نظرة مستقلة عن موسيقي الاقطار المجاورة غير العربية . وفي حدود المصطلحات الموسيقية ، فان التمازج الحاصل بين اللغات المتجاورة ليس من اليسير تحديده بالامثلة ، على أني ساورد نماذج منها :

١ - من المصطلحات الموسيقية المستعملة في الموسيقي العربية عموما ، والتي جاءت من الفارسية : « نيم » وتكتب خطأ « نم » ومعناها نصف . « پارده » ومعناها الدرجة الموسيقية . « يگاه . دوگاه . سيگاه . چارگاه . پنج گاه . هفت گاه . شاهناز زنگولا . گيواشت . گيردان . رست . نهاوند ... الخ » .

٢ - ومن المصطلحات الموسيقية التركية التي دخلت العربية : « أربا » وتكتب خطأ « أرباع » ومعناها

في التركية شعير . « دك » وتكتب « تك » خطأ ، ومعناهـا « حاد » . « أكساك . قابا . يوروك . چفته دويك . البشراف . التقم . الدوزين . الدم. التك . أكساك سماعي . سنگن سماعي ... الخ».
انها الحقيقة التي ليس فيها معنى محير لـو نحن أخـذنا بنظر الاعتبار أنها أقطار متجاورة تبادلت الالات الموسيقية لعصور طويلة كما تبادلت مختلف أوجه النشاط الفكري والاجتماعي واختلط دمها بالمصاهرات .

ان في اللغتين التركية والفارسية عددا كبيرا مـن الكلمات ذات الاصل العربي ، لافي اللغة اليومية فحسب ، بل في المصطلحات الموسيقية أيضا .

كل ذلك حسن ، ولكن ماذا نقول حين تواجهنا ـ عند تدريسنا الموسيقي العراقية ـ مثل هذه المصطلحات الفرنسية : « مي كار بيمول » و « فاكار دييز » ؟ . وفوق كل ذلك فهي مصطلحات عابثة ، والا فماذا يعني « فاكار دييز » ؟ . وماذا يفعل هذا التعبير بين مصطلحاتنا طالمـا لا توجد أرباع في موسيقانا ، وطالما نحن نستعمل ، ومنذ زمن طويل ، مصطلحات عربية مثل « مجنب » و «بقية» و « فضلة » و « طنيني » التي ترينا الفواصل الصحيحة في موسيقانا ؟

طريقة تعليم الموسيقي العراقية :

على الرغم من أن معظم الالات الموسيقية التي لعبت دورا مهما في خلق الموسيقى الغربية الكلاسـيكية ـ تلك الموسيقى التي لها ما لها من المشهدالجليل والسحر النافذ ـ قد جاء من أصل شرقي كالكمان ، والپيانو ، والفلوت ، والاوبو ، والقيثار التي هـي الاطفال القدامـي للكمنجة والسنطور والناي والزرنـة ، طورت في الغرب بعـد أن عملت لكل منها عدة أساليب وذخائر خاصـة بها ، على الرغم من ذلك فقد وقفت الموسيقي الاسلامية ضعيفة أمام هذا الموضوع ، فلم يصنع الموسيقيون أي أسلوب لاية آلة موسيقية حتى هذا القرن . لذلك فان التعليم التقليدي الذي يتم باستعمال طريقة [تقليد الطالب لاستاذه] سبب ظهور عدة أساليب للعزف ، محدودة فنيا ، لاتستند على أي تقييم علمي ، وهي فوق كل ذلك يناقض بعضها بعضا.

ان على الموسيقيين الشباب في هذا البلد أن يتعهدوا هذا الموضوع بجدية أكثر ، وأن يعالجوه بأسـرع مـا يستطيعون ، وأنا واثق أن الموسيقيين العراقيين قادورن على فعل ذلك لو استعانوا بالتسهيلات الفنية المعاصرة .

ولا يختلف الموقف كثيرا ـان لم يكن أسوأـ بالنسبة لأساليب وطـرق الصولفيج والغنـاء التي تعتبـر مهمة بالنسبة لاداء الموسيقي الكلاسيكية الجدية . وفي الوقت الذي نجد أعـدادا كبيرة من الكتب تبحث في الصولفيج وفن الغناء في الموسيقي الغربية ، فاننا لانجد كتابا واحدا حتى هذا اليوم عن نفس المواضيع بالنسبة للموسـيقي الاسلامية . لقد حان الوقت لايقاف التدريس بالكتب التي تخدم الموسيقي الغربية فقط ، وللبدء بتحضير المـادة التعليمية الضرورية بالنسبة لموسيقانا .

اضافة الى الكتب المتعلقة بتدريس الغناء بشـكل عام ، يجب النظر بعين الاعتبار أيضا الى الكتب المتعلقة بالدراسات المقارنة حول اسلوب الغناء لبعض عظام المغنين من أقطار مختلفة تستعمل نفس الموسيقي . ان هـــذه المؤلفات ستكون ذات نفع كبير في تزويد المغنين الشـباب بالخبرة والتجربة النظرية الضروريتين لرفع مسـتواهم الثقافي المهني .

وختاما ، فان هناك الكثير مـن الاعمـال في مجال الموسيقي الشـعبية بانتظار جهودنا ، تلك التي جلبت أنظار الانسانية في نهاية القرن التاسع عشـر بالرغم مـن تميزها بخصائصها الجوهرية وألوانها المحلية البديعة .

ان على الموسيقيين العراقيين والجهات المعنية قبـل كل شيء المبادرة الى تسجيل كافة الاغاني الشـعبية على الاشرطة ، وتثبيت نوطاتها ، والمحافظة على الرقصـات الشعبية لهذا البلد بتصويرهـا سـينمائيا . انـه جهد يستحقه الفولكلور العراقي .

وفي نهاية محاضرتي الطويلة هذه أود التأكيد على أن هناك الكثير من قضايانا الموسيقية ما زال يحتاج الـى الحلول . أما أن نحصل على موسيقي جميلة مختلفة عـن الموسيقى الغربية ، منفذة من قبل فرقة موسيقية قوامها عشـرون كمانا ، وعـدد مـن الچلو ، والكونترباص ، والاكورديون والكيتار الكهربائي ، .. لنقول حينئـذ : ان لدينا موسيقي حديثة ... فانه الوجه الذي يخدع من لا يفهمون شيئا عن الموسيقي .

ان من الممكن تطوير ثروتنا الموسيقية التي ليس لها نظير ، حسب الادراك الفني الحديث ، دون العبث بها .

بالعلم .. وبالدراسة الجدية فقط .

(*) نص المحاضرة التي القاها الخبير الموسيقي التركي جينوجني تاني كورور في جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين مسـاء يوم ١٥-٩-١٩٧٢ .

(١) الملاحظات السابقة منقولة من كتاب الدكتور يوسف شوقي.

مع الكتب

وحدة القصيدة في الشعر العربي

محمد نصيف الجنابي

من الكتب ما يجذبك عنوانه ، وليس وراء ذلك شيء . ومنها ما تقرأ منه فصلا واحدا فلا تكاد تكمله الا بشق الانفس . ومنها ما يأخذك منه فصل الى فصل حتى تأتي الى نهايته لاهميته وجمال اسلوبه او للجهد المبذول فيه . وكتاب السيدة « حياة جاسم » من هذا النوع الاخير . فقد جعلني الكتاب بعنوانه المشوق وفصوله والجهد الذي بذل فيه أتلقف صفحاته فاجد المتعة والفائدة معا .

والكتاب – بالاضافة الى الجهد المبذول فيه – يتجاوز اربعمائة صفحة . ويحتوي على ثلاثة ابواب :

الباب الاول ، وفيه ثلاثة فصول :

اما الفصل الاول فيتحدث عن وحدة القصيدة في النقد الغربي ، وقدمت الكاتبة هذا الفصل (لان الوحدة العضوية مصطلح نقدي غربي) . وقد راعت في ذلك الترتيب التاريخي .

اما الفصل الثاني ، ففيه حديث عن «وحدة القصيدة في النقد العربي القديم » . عرضت المؤلفة في بداية الفصل – اراء النقاد المحدثين في النقد العربي القديم : أيعنى بوحدة القصيدة ام بوحدة البيت ؟ ثم تتبعت كتب نقادنا القدامى ، مراعية التسلسل التاريخ . ما عدا القسم الاول منه وسنتحدث عنه فيما بعد .

اما في الفصل الثالث فقد تحدثت عن « وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث » ، **متتبعة ظهور هذا** المصطلح النقدي عند نقادنا المحدثين .

الباب الثاني

وفي الباب الثاني درست « وحدة القصيدة في الشعر » ، وهذا الباب يحتوي على خمسة فصول :

الفصل الاول ، عنوانه : «منهج القصيدة العربية» ،

الفصل الثاني ، عنوانه : « الناقة في القصيدة العربية » .

الفصل الرابع ، عنوانه : « ارتباط الاغراض في القصيدة العربية » .

الفصل الخامس عنوانه : « البيت في القصيدة العربية » .

الباب الثالث

وقد خصصته لدراسة تطبيقية ، محاولة تحليل بعض القصائد من عصور مختلفة . وهو ذو فصلين :

الفصل الاول ، عنوانه : « **القصيدة ذات الاغراض المتعددة** » ، درست فيه نوعين من القصائد ، يختلفان في منهجهما :

(١) القصيدة التي تبدأ ببكاء الاطلال والغزل ، ثم تنتقل الى ذكر الناقة ، ثم تخلص الى المديح او سواه من الاغــراض .

(٢) القصيدة التي تبدأ بالبكاء على الاطلال ثم تنتقل من ذلك الى المديح او سواه دون ان تذكر الناقة .

الفصل الثاني ، عنوانه : « القصيدة ذات الفــرض الواحد » . ودرست فيه القصيدة التي تناولت غرضا واحدا ، دون ان تبدأ بالبكاء على الاطلال والغزل ودون ان تذكر الناقة .

هذا موجز للكتاب ...

ملاحظات عن المنهج والنتائج

اولا : ابتدأت المؤلفة الفاضلة الكتاب بما جــاء في دائرة معارف الشعر والشعراء من حديث عن الوحدة . وقد ورد فيها ما يأتي :

« الوحدة هي المعيار الجمالي الاساسي الشــامل الذي تعتمد عليه كل المعايير الجمالية الاخرى » . لكنها لم تعط تعريفا للوحدة العضوية في الشعر . وان كــانت قد اوردت هذا التعريف بعد مائةصفحةتقريبا (ص١١٧). وكان الاولى ان تبدأ به ثم تتلوه بالحديث عن اهميــة الوحدة العضوية . ويقصد بالوحدة العضوية في القصيدة: « وحدة الموضوع ووحدة التي يثيرها الموضوع ، ومــا يستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمهــا ترتيب الافكار والصور ، على ان تكون اجزاء القصيــدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر » .

ولو ابتدأت المؤلفة بهذا التعريف لتبين لهــا ان « ارسطو » ليس هو أول من عرض لهذه الوحدة بشكل واضح مفصل ، لان حديثــه عن الوحــدة انما يختص بالمسرحية وبشكل خاص بالمأساة . « فمؤلف المأساة مؤلف حكايات او خرافات قبل ان يكون صانع اشــعار » . والحكاية عند ارسطو يجب ان تشتمل على فعل تام لــه مبدأ ووسط ونهاية ، وهذا الفعل يعالج موضوعا واحدا. ويعرّف ارسطو المأساة بانها « محاكاة فعل تام ، لهــا طول معلوم ، بلغة مزودة بملح من التزيين .... الخ » .

فحديث ارسطو انما هو عن الوحدات الثــلاث في المسرحية وهي التي ثار عليها الرومانتيكيون ، فيما بعد .

فالوحدة العضوية ليست من نتائج فكر ارسطو ، بل من نتائج الحركة الرومانتيكية في الشعر .

وفي هذا الفصل تأثرت الكاتبة بمنهج الدكتــور « محمد غنيمي هلال » في الخطوط العامة وفي التفاصيل.

فيجب ان نفرق بدءا بين الوحدة في المسرحيــة والوحدةالعضوية في الشعر .

ولو كان الحديث عن (الوحدة) يستلزم الحديث عن (الوحدة العضوية في الشعر) ، فان ارسطو قــد تحدث عن (الوحدة) في الخطابة ، كما تحدث عن الوحدة في المأساة ، في كتابه (فن الشعر) .

وقد اشارت المؤلفة الفاضلة في مقدمة الفصل الاول قائلة : (اما اول عرض واضح مفصل للوحدة فيظهر لدي ارسطو في كتابه فن الشعر) . وختمت الفصل بقولها : (اما وحدة القصيدة فقد ظهرت لاول مرة في كتابات الناقد الانجليزي كولردج الذي ترك اثاره العميقة في نقد العصر الحــديث) .

وعنوان الفصل : وحدة القصيدة في النقد الغربي

فأي القولين هو رأيها النهائي ؟ وهل تريد بالوحدة الاولى غير ما تريده بالثانية)

ثانيا : اما في الباب الثاني « وحدة القصــيدة في الشعر » فقد ناقشت في فصوله الثلاثة الاولى رأي ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء ، والذي ذهب فيه الى ان لقصيدة المديح منهجا ثابتا يتجلى في ثلاث مراحل :

(١) ذكر الاطلال والغزل

(٢) ثم وصف الناقة

(٣) ثم المديح ....

فكان يجب والحالة هذه ان تدمج هذه الفصــول الثلاثة في فصل واحد ما دامت تناقش رأيا واحدا ، بل نصا واحدا .

وقد خالفت رأي ابن قتيبة . فهو يرى ان الافتتاح بالغزل تقليد يحذو فيه المتأخر حذو المتقدم وترى هي انه ناتج عن دافع نفسي اصيل لان القصائد التي استقرأتها لم تكن كلها مفتتحة بالغزل والنسيب . وهو رأي طريف . وقد اشار الى مثل هذا الرأي الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه : (النقد الادبي الحديث) . وقد اورده بعــد نص ابن قتيبة مباشرة . وهذا ما فعلته هي . وزادت عليه استقراء اراء اكثر النقاد في الموضوع نفسه .

(يراجع .. النقد الادبي الحديث صفحات : ٢١٣ وما بعدها ط القاهرة ١٩٥٨ وكتابها وحدة القصيدة في الشعر العربي ، صفحات : ١٣٥ وما بعدها) .

ثالثا : وفي الفصل الثاني ـ وحدة القصيدة في النقد العربي القديم ـ ابتدأت بالحديث عن اختلاف الدارسين المحدثين في امر النقد العربي القديم وموقفه من الوحدة العضوية . فخالفت بذلك المنهج المتبع في الفصل الاول ، وهو التسلسل التأريخي للافــكار والاراء ، وكان من المستحسن ان تتبع منهجا واحدا .

واعتمدت المؤلفة الفاضلة ـ احيانا ـ على المراجع الثانوية دون ان تحكم المصادر الاساسية . فحين تحدثت

عن كتاب (الموازنة) للآمدي رجعت الى ما قاله كل من احمد امين والزيات ، ولم ترجع الى اقوال الامدي نفسه. والمراجع الثانوية ما هي الا ارجاع صدى لوجهات نظر اصحابها ، تختلف في قوتها وضعفها .

والمؤلفة الفاضلة مسبوقة بهذا الفصل ، وان كانت تجاوزت من سبقها بالتتبع والاستقراء . فحديثها عن « الوحدة العضوية في النقد العربي القديم » قد سبقها اليه الدكتور عبدالحي دياب في كتابه (العقاد ناقدا ـ صفحات ٤٢٤ـ٤٢٨) وفي الفصل تحدثت عن : الابتداء والخاتمة وحسن التخلص . وقد سبقها الى ذلك الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه المشار اليه (صفحات : ٢١٦ ـ ٢٢٠) .

ومع تتبع المؤلفة الفاضلة لاراء النقاد القدامى فقد فاتها نقاد كثيرون لهم من الاهمية ما للنقاد الذين اوردتهم كابن سلام (توفى سنة ٢٣٢ هـ) ، وابن المعتز (توفى ٢٩٦ هـ) ، وابي الفرج الاصفهاني (توفى ٣٥٦ هـ) ، والخالديين (٣٨٠هـ و ٣٩١هـ) فابن سلام ، لا يتحدث عن وحدة البيت ولا عن التضمين ولا البدء ولا الختام ، انما يتحدث عن القصيدة كلاً متكاملا واذا تحدث عن البيت المفرد فانما يتحدث عنه في غير هذا الموضع كضرب المثل .... والمصطلحات النقدية والمنهج الذي انتهجه تأثر به كثير من النقاد بعده . فالاهتمام بهذا الناقد والاشارة الى ارائه ضرورة من ضرورات البحث .

اما ابن المعتز فهو شاعر وناقد . وكتابه : طبقات الشعراء من اوضح الامثلة على تطبيق منهجه النقدي الذي لم يلتفت اليه مؤرخو النقد ... وهو يهتم بالقصيدة وحدة متكاملة ويسميها « كلمة » . وقد يسميها بالقافية (ميمية ، كافية ، رائية ...) اما ابو الفرج ، وهو اشهر من ان يعرّف وجهوده في النقد ممكن ان يتلمسها كل قارىء لكتاب « الاغاني » . وقد كتب في ذلك الدكتور الفاضل شوقي ضيف رسالته للماجستير : (النقد في كتاب الاغاني) .

والخالديان (ابو بكر محمد وابو عثمان سعيد ابنا هاشم) ، وكتابهما : (الاشباه والنظائر من اشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين) ، من كتب النقد المهمة في القرن الرابع الهجري . ومما يزيد في اهمية الكتاب انهما شاعران وذوقهما الفني ظاهر وكتابهما يقع في مجلدين . واهتمامهما بوحدة البيت هي مدار بحثهما .

فالاشارة الى هذا الكتاب اكثر اهمية من الاشارة الى غيره ممن ذكر وحدة البيت في فقرة واحدة او في فصل واحد ..

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني عللت : «ابتداء الشعراء مراثيهم بالغزل » بانه « هروب من الموت الى الحياة التي تتمثل في عاطفة الحب » .

ونحن نخالفها في هذا التعليل ، لانه لو صح لكانت القصيدة منتهية بالغزل باعتباره التعبير الفني عن الواقع النفسي : هروب من الموت (الرثاء) ـ الى الحياة (الحب، الغزل) كما ان البناء الفني لقصائد اخرى كثيرة ، يدحض هذا الرأي . فكثير من القصائد الغزلية تشير الى « حب ضاع » فتعبر عن الحبيبة او الفراق الذي هو قرين الموت والحزن على فراق الاحبة واحد سواء كان عن طريق الموت ام عن طريق آخر يؤدي الى فرقة دائمة . وما اكثر ما كان الحب طريقا طبيعيا الى الموت ، يقول عروة بن حزام :

وما عجب موت المحبين في الهوى
ولكن بقاء العاشقين عجيب

وساعة الفراق هي ساعة الموت او هي اشد ، يقول ابن زريق ودعته وبودي لو يودعني

صفو الحياة واني لا اودعه

والوقوف على ديار الاحبة الراحلين كالوقوف على ديار الموتى .

وما الناس الا كالديار واهلها
بها يوم حلوها وغدوا بلاقع

وهذا ما جعل الغزل العربي (اعتبارا من الجاهلية) يتسم بطابع المأساة .

وتفسيري لهذا الموقف ـ وقد سبقني اليه نقاد آخرون ـ يتلخص في ان الشاعر الجاهلي ومن جاء بعده انما يقف على الاطلال او يتغزل ليصف واقعه النفسي الناتج عن تجربة انسانية . واعني بالواقع النفسي ماعناه الاستاذ هوالي في كتابه : (النهج الشعري ص ٣٨) ، اذ يقول (الواقع النفسي هو الذي يشير الى كل ما يحدث في داخلنا كالافكار والالام والمشاعر والحياة والاحساس بالذات والشعور بالتأثير والتأثر) .

فموقف الشاعر المتغزل والواقف على الديار هو عملية نفسية وتجربة انسانية منسقة في عالمي الشعور والتعبير :

وقوف على ديار الاحبة . . . . .

ثم تذكر للايام الحلوة الخالية . . . . .

ارتطام بواقع مؤلم حيث اصبحت الديار منهم بلاقع ، صراع في داخل النفس بين ماض جميل قد ولى وحاضر مؤلم يحز في النفس . . . . .
تجربة شعورية . . . .
واخيرا التعبير الفني عنها بما يسمى « قصيدة » .

●

والكتاب ـ **بعد هذه الملاحظات التي لا تعدو أن تكون وجهة نظر ـ جيد وفيه جهد واضح وتتبع يشير الى أصالة المؤلفة وعملها العلمي الدقيق .**

المرفأ القديم..

جميل علوش

أول ما يبدو لنا ان الموسوي يصدر في معظم شعره عن ثلاثة مصادر للايحاء وهي الحنين الى الوطن والحنين الى المرأة ثم الهموم القومية . وقد تند بعض القصائد عن هذا التقسيم ولكن هذا لا ينفي الاساس الذي بني عليه .

وقد نستطيع تقدير ما يقاسيه من حنين الى وطنه العراق اذا قرأنا هذه الابيات :

أود لو أنسى ثرى وطني
علي أبيت خليا من نوائبه
وكيف أنسى وروحي في مساربه
يجري حثيثا الى قاصي مآربه ؟
خلقت منه وحسبي أن يانعة
من دوحه أثمرت أزكى أطايبه

وهي تمثل حدة في الشوق وعنفا في الصورة وتحرقا في الحنين يتمنى من جرائها أن ينسى ثرى وطنه حتى يستريح ولكنه يعلن عجزه عن هذا النسيان لما يجري في جوانبه من هوى هذا الوطن .

أما حنينه الى المرأة فيتجلى في هذه الابيات :

أنت أواه لو رجعت لصدري
نزوة تشعل الصبا في اهابي
أنت أيامي التي ضيعتني
في زحام الاسى وسوق الغذاب
منذ عشرين والتراب بعيني
وقلبي معفر بالتراب
لست تدرين ما احتراق الاماني
بين ظن عاف وظن مرابي

وأما همومه القومية فتتجلى في الابيات التالية :

سيورق الحقد حتى لاترى حجرا
الا وفيه على الباغين أضغان
ويورق الوعي حتى لا ترى أحدا
الا ويشرق من برديه انسان
ان الضحايا لسفر المجد عنوان
والنصر يا أمتي بذل وايمان
فعانقي نصرك الآتي غداة غد
يحفه من بنيك الصيد فرسان

أو في قوله :

عشرون عاما وهي مثقلة
بالداء ينخر صدرها التعب
تشكو وتعرف أن عودها
يلهون ان جدوا وان لعبوا

وشعر الموسوي في عمومه يتسم بشيء من الغموض المحبب المستساغ . ذلك الغموض الذي يملك فضيلة التوسط بين الاستغلاق والابهام من جهة والوضوح الذي يبلغ حد التقريرية من جهة اخرى . وهذا الغموض يشعر القاريء بشيء من الخدر والنشوة . ومن الطبيعي اننا لا نستطيع أن نستشهد بما في شعر الموسوي من غموض فهذه صفة تشمل معظم شعره كما ذكرنا انفا وليست بحاجة للاستشهاد والتدليل .

وميزة أخرى نجدها في شعر الموسوي هي الرقة ، على الرغم من أن الشعر العراقي على وجه العموم يمتاز بالبداوة والخشونة . وخير مثال على ذلك شعر الرصافي والجواهري وحسبنا أن نوازي بين شاعرين كبيرين كالجواهري وبدوي الجبل حتى نتحقق صحة ذلك . فالجواهري خشن جاف والبدوي أنيق مترف على الرغم مما بينهما من نقاط تشابه في الجزالة ومتانة التركيب وقوة اللغة .

وهذه الرقة تتوهج في شعر الموسوي توهجا . ولا أستطيع أن أرد سبب هذه الرقة الى ناحية معينة ، فقد تكون ناتجة عن تأثره بالبيئة البغدادية المترفة (وقد قضي الشاعر في بغداد زمنا ليس باليسير) أو عن نوعية ثقافته وقد يكون منشأ هذه الرقة راجعا لكل العوامل التي ذكرتها . وحسبنا أن نذكر جزءا من قصيدة (بلدي) للتمثيل على ذلك .

راوني يا ابا علي من الشوق
فروحي مضنى وقلبي معنى
والهوى في دمي صبي التباريح
فقل لي أين السلو وأنى
هذه أضعلي سفينة وجد
هاج من حولها الخضم وجنا
وشراعي يا زنبق الاحرف
البيض اذا عطر المنى فتمنى ..
ساحلي عندكم ذراعا حبيب
مقلتا واله على الدرب يضنى
ساحلي عندكم بيادر مجد
عبقري يفتق الدهر ذهنا

ويمتاز شعر الموسوي كذلك بهذه الرومانسية التي تغمر سماءه وتلف أجزاءه . وهو يلتقي في هذه الرومانسية بشعراء لبنان مثل الياس أبي شبكة ويوسف غصوب والاخطل الصغير . وخير ما يمثل هذه الميزه قصيدة (لا تبوحي) :

هل تبوحين كلما عصف الوجد
وثارت زوابع الاشواق
واشرأبت على محياك ذكرى
غائب حبه مع الدهر باق
لا تبوحي وبين نهديك رسمي
وعلى الرف جمعت أوراقي

ومنها :

لا تقولي أحبني ثم ولى
حلما ينسج الاماني الجميلة
وافرحي بالمساء فهو رسولي
أنا وشيت بالنجوم سبيله
أنا عصبت ناظريه فكوني
يا مهب العبير كوني دليله

وتظهر الرومانسية أجلى ما تكون في هذه الابيات

أين ألقاك لا المسافات تدري
كم قطعنا ولا المواعيد تدري ؟
ليس عندي سوى بساط من
العشب وظل لنخلة وممر ..
وصدى همسك الحبيب وطيف
يتهادى على سحابة عطر

والشاعر الموسوي يستعين بالسخرية أحيانا للتعبير عما يدور بنفسه من مرارة وألم . وخير مثال على ذلك قصيدة (الشعر والموت) . قال :

في كل حي لنا خمارة ولنا
ساق كريم وسمار وندمان
وشاعر يتغنى ما يلذ له
ما دام يكفيه شر الجوع سلطان

ومنها :

يبرعم الجرح بعد الجرح مفتننا
أن الجراح على واديك أفنان
وأن أشجانك الخضراء باسقة
فيها من الثمرات السود ألوان
وأن جنات عدن قد توارثها
فحول أهليك قحطان وعدنان
فلا تقولي ربيع الناس دانية
قطوفه وربيع العرب أشجان
ولا تقولي ربيع الناس ريحان
ربيعنا نحن أطفال وصبيان

وفي هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد براعة في التصوير وعمق في المعنى ودقة في المعالجة مما يدل على شاعرية مستحكمة وقدم راسخة .

هذه صفات الديوان وميزاته . وهذه شاعرية عبد الصاحب الموسوي في وجوهها المختلفة وألوانها المتنوعة . لقد ذكرت المحاسن ولكن هذا لا يمنعني من الاشارة الى بعض الهنات والهفوات اللغوية والنحوية التي وقع فيها الشاعر حرصا على النزاهة في النقد من جهة وتحقيقيا لاهتماماتي اللغوية التي تأبى الا ان تظهر في كل مجال أخوض فيه .

قال في ص (٨٢) :

وغدا ستقتلع الفساد يد
أدرى وأمهر في الذي يجب

وعروبة الصياغة تقتضي تصحيح البيت على الوجه التالي :

وغدا ستقتلع الفساد يد
أدرى وأعرف بالذي يجب

ان (أعرف أقوى من (أمهر) في هذا المكان لما بينها وبين (أدرى) من وشائج القربى . ويقال هو أدرى بالشيء لا أدرى فيه .

وجاء ص (٨٣) ما يلي :

ويسائلني عما جرى بعد موته
فاختنق في صدري الاس وأداعبه

وكان من الافضل أن يستعيض عن (أداعبه) (بأغالبه) لولا أنه استعملها في البيت التالي . والمغالبة هي الكلمة التي تناسب المقام . أما المداعبة فهي أقرب الى المجانه منها الى الجد . ثم ان المداعبة لا تتفق مع الخنق

ولا تمت اليه بصله . والعطف لا يجوز الا بين المتوافقات أو المتخالفات .

أما البيت التالي :

يغالبني حينا على بث لوعتي
ليعرف ما عندي وحينا اغالبه

فيمكن أن يستغني عنه لسببين :

١ ــ تجنب تكرار كلمة أغالبه التي اقترحناها في البيت السابق .

٢ ــ لان فيه زيادة في اللفظ تعتبر من قبيل الحشو تنحصر في قوله يغالبني حينا وحينا أغالبه . لان المغالبة لا تكون الا من طرفين لانها تفيد المشاركة ، ولو قال يغلبني حينا وحينا أغلبه لجاز لولا أن القافية لا تسمح بذلك . فقوله (يغالبني) تكفي للدلالة على المعنى وهو الاشتراك في المغالبه .

جاء في ص (٩٥) قوله :

والصحيح (عصّبت) بدل عصبت لان أعصبت لم ترد في المعاجم بهذا المعنى .

أنا أعصبت ناظريه فكوني
يا مهب العبير كوني دليله

وجاء في ص (٩٨) ما يلي :

مري كاني أي شخص هنا
لا تبسمي قط ولا تنطقي

استعمال (قط) هنا ليس صحيحا لانها تستعمل مع الماضي لا مع الحاضر والمستقبل . فالصحيح استعمال كلمة (أبدا) لولا أنها لا تتسق مع الوزن ، لذلك تستعيض عنها بكلمة (عوض) وهي أختها معنى واستعمالا وتوءدي المعنى المراد ولا تكسر الوزن .

وجاء في نفس الصفحة قوله :

الشاعر الانسان لا تنطوي
الا على الدنيا جناحاه

فلم يكن هنا مسوغ لتأنيث (تنطوي) لان جناح مذكر ومثناه مذكر كذلك ولو كانت جمعا لا مثنى لحق له أن يوءنث لان الجمع عادة موءنث . قال الشاعر :

ان قومي تجمعوا وبقتلي تحدثوا
لا أبالي بجمعهم كل جمع مؤنث

وجاء في نفس القصيدة قوله :

ان كنت تهوين ابتساماته
فكلما في الكون يهواه

والخطأ يكمن في (كلما) حيث كان يجب أن تكتب منفصلة . يعني هكذا (كل ما) . لان (ما) هنا أسم موصول . وكل هنا ليست ظرفا حتى تتصل بها (ما) .

أكتفي بهذا القدر من الهفوات معرضا عن التتبع والاستقصاء ونسبة الاخطاء في الديوان ليست كبيرة على كل حال .

ــ الكويت ــ

شهريات الاقلام

اعداد الدكتور ضياء نافع

الاتحاد السوفيتي

كتاب في النقد الادبي
المسرح جزء من حياة الاطفال

المانيا الغربية

جائزة نوبل لهنريش بول
الخال فانيا في كولن

بلجيكا

ندوة عالمية حول البالية

فرنسا

المؤتمر الثاني لجمعية نقاد الادب

الفلبين

مؤتمر خاص بالمسرح في اسيا وافريقيا

ايطاليا

غوركي وبريخت معا

الاتحاد السوفيتي

كتاب في النقد الادبي

اصدرت دار النشر المعروفة « الكاتب السوفيتي » كتابا للناقد بوريس سيرغيفج روريكوف (١٩٠٩ - ١٩٦٩) . ويضم الكتاب - الذي يقع في ٧٢٠ صفحة - معظم المقالات التي نشرها الناقد على صفحات المجلات والجرائد الادبية السوفيتية .

لقد نشر روريكوف اثناء حياته (٦) كتب نقديه ، والكتاب السابع الذي ظهر بعد موته صدر بعنوان « انسانية واقعية » ، ويضم الكتاب (٧) فصول كالاتي :

الفصل الاول بعنوان :

« علم الجمال ، الانسانية ، الانسان » - يدافع فيه الناقد عن وجهة النظر الماركسية في الفن والثقافة عموما .

الفصل الثاني بعنوان :

« صعوبة الحقيقة » - يتعرض فيه لمفهوم البطولة في الفن ، وجماليتها ، ويشمل هذا الفصل بحثا بديعا عن الرواية السوفيتية المعاصرة .

الفصل الثالث بعنوان :

« الكاتب والبطل » - يناقش فيه الناقد مفهوم البطل ويستعرض وجهات النظر المختلفة في هذا الموضوع ، مشيرا الى « باحثي الجديد وصراعهم مع القديم » .

الفصل الرابع بعنوان :

« نقد النقد » - وهو فصل مهم ، يركز فيه الناقد على المشاكل الرئيسية امام النقد الادبي السوفيتي ويستعرض بشكل مفصل « الموسوعة الادبية الصغرى » التي ظهرت بعض اجزائها في حياته .

الفصل الخامس بعنوان :

« على جبهتين » - يتكلم الناقد هنا عن الواقعية الاشتراكية ويناقش معارضيها في الغرب مناقشه واعية وموضوعية ، تدل على اطلاع واسع على الادب المعاصر في الغرب وتياراته .

الفصل السادس بعنوا ن:

« الماضي العظيم » - يتحدث في هذا الفصل عن الناقد الروسي جرنيشيفسكي ، والمعروف ان روريكوف قد درس حياة وفكر الناقد الثوري الشهير واصدر عنه كتابا سنة ١٩٥٣ (اعيد طبع الكتاب سنة ١٩٦١) والفصل يحوي (٣) مقالات كتبت بعد ظهور الطبعة الثانية للكتاب المذكور .

الفصل السابع والاخير بعنوان :

« اوربا ، اسيا ، افريقيا » - يضم (٤) مقالات طريفة وشيقة . المقال الاول عن اليابان في القرن العشرين ، والثاني عن مؤتمر كتاب اسيا وافريقيا ، والثالث من ايطاليا (حوارات



مسرحية ((الاشياء الذكيـة)) في مسرح ((مالي تياتر))

من روما) اما الرابع فهو عن « لقاء مع تيودور درايزر » الكاتب الامريكي المعروف ، وقد كتب روريكوف مقاله هذا في ٥ تموز ١٩٦٧ يتحدث في عن لقاء له مع الكاتب الامريكي تم سنة ١٩٢٧ في مدينة نيشرني نوفكورد الروسية (غوركي حاليا)

كتاب روريكوف ــ خدمة كبرى لحركة النقد في الادب السوفيتي ، وهو خير ذكرى وخير تقييم للناقد الشهير ، ذلك لان وجود هذه المقالات موزعة على صفحات المجلات والجرائد المختلفة كان يقلل من اهميتها ولا يجعلها بمتناول الباحث والقارىء عموما .

المسرح ــ جزء من حياة الاطفال

اصدرت وزارة الثقافة السوفيتية قرارا قبل (٨) سنوات يحتم على مسارح ((الكبار)) تقديم مسرحيات خاصة للاطفال في الفتـرة الصباحية . وكان من الصعب حينها تقدير اهمية هذا القرار المهم .

عند التطبيق ، تبين بأن المسألة ليست بسيطة كما كان يتصورها ((الكبار)) ، وقد تطلب الموضوع وقتا طويلا ، وفي سنة ١٩٦٤ لـم تستطع كل المسارح تنفيذ هذا القرار . اما في سنة ١٩٦٧ ، فقـد قدمت المسارح في الفترة الصباحية مسرحيات للاطفال حسب الترتيب التالي :ــ

٣٩٪ من المسارح قدمت مسرحية واحدة
٢٩٪ من المسارح قدمت مسرحيتين .
٢٧٪ من المسارح قدمت ٣ مسرحيات .
اما المسارح الاخرى فقد قدمت ٤ مسرحيات او اكثر .
النسبة المئوية سنة ١٩٦٩ تحسنت واصبحت كالاتي :ــ

٢٤٪ من المسارح قدمت مسرحية واحدة .
٤٢٪ من المسارح قدمت مسرحيتين .
١٩٪ من المسارح قدمت ٣ مسرحيات
٩٪ من المسارح قدمت ٤ مسرحيات
٤٪ من المسارح قدمت ٥ مسرحيات
٢٪ من المسارح قدمت اكثر ٥ مسرحيات .

اما احصائيات ١٩٧١ في جمهورية روسيا وحدها ، والتي نشرت قبل فترة قصيرة ، فانها تشير الى نسب اعلى ، والقائمة تبين هنـا عدد المسارح وعدد مسرحيات الاطفال التي قدمتها :ــ

١٠ مسارح قدمت مسرحية واحدة
١٨ مسرح قدم مسرحيتين
٢٧ مسرح قدم ٣ مسرحيات
٢٣ مسرح قدم ٤ مسرحيات
١٢ مسرح قدم ٥ مسرحيات
١٠ مسرح قدم ٦ مسرحيات او اكثر .

واذا ما انتقلنا من لغة الارقام الجافة (والرائعة ايضا)الـى الاستنتاجات ، فأن الشيء الرئيسي هنا ، هو ان قرار وزارة الثقافة قد اثمر فعلا ، اذ لا توجد الان مسارح لا تقدم مسرحيات للاطفـال (حتى ولو مسرحية واحدة في السنة) .

الصور المنشور مع هذا الخبر تبين بشكل نسبي مستوى هذه المسرحيات وسعتها .

المانيا الغربية

جائزة نوبل لهزيش بول

اشتهر هزيش بول قبل كل شيء بمحاولاته المخلصة لشجب الحرب ومجرميها ، وكذلك في ايقاظ الضمير الانساني ضدها .
ولد الكاتب سنة ١٩١٧ في مدينة كولن ، ودرس في كلية الاداب وشارك في الحرب العالمية الثانية كجندي في الجيش الالماني ، ويمكن القول ، ان الحرب والاسر قد غيرا افكاره بالنسبة للفاشية منذ ذلك الوقت . ولهذا فقد دخل هزيش بول عالم الادب منذ البداية كأنسان معاد للروح العسكرية الفاشية . وقد اصبح فيما بعد عضوا في المنظمة الادبية اليسارية الالمانية « نادي الناشرين الجمهوريين » وناضل في صفوفها ضد انبعاث الحركة الفاشية واشعال نار الحرب من جديد . والموضوع الرئيسي في نتاجات بول هو ـ معاداة الحرب وفضح عبادة شخصية هتلر وعواقبها .

ظهرت روايته الاولى « القطار جاء بموعده » سنة ١٩٤٧ ، ولم تظهر سمات موضوعه الرئيسي هنا بوضوح وانما كان هناك احساس عام بالالم نحو الانسان .

روايته الساخرة « أين كنت يا ادم » ظهرت سنة ١٩٥١ ، ويتحدث هزيش بول في هذه الرواية بشكل لاذع جدا عن جرائم الفاشية وخداعها وعن دكتاتورية هتلر التي شوهت الناس والعلاقات الانسانية. وقد اخذ الكاتب عنوان روايته هذا من التعبير الانكليزي الذي كان شائعا ايام انتفاضه تايلر في القرن الرابع عشر « عندما كان ادم يحرث وحواء تغزل ، من الذي كان عندها جنتلمانا ؟ » .

في قصته القصيرة « تاريخ احد اكياس الجنود » يتحدث بول عن مغامرات كيس يعود للجنود منذ الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤ حتى الحملة الهتلرية ضد روسيا ويعرض المؤلف في قصته هذه تطور الروح العسكرية في المانيا ويربط جرائم الفاشية بتقاليد الرجعية في كل مكان . ويتعرض هزيش بول في قصصه القصيرة الاخرى لنفس الموضوع ، ويشجب التربية الخاطئة في المدارس والتي تدفع التلميذ الى ان يصبح جنديا غازيا ليس الا (بطل احدى قصصه يتذكر قبل لحظات من سقوط طائرته صرخة المعلم في مدرسته وضربات الطباشير على اللوحة) ويتكلم بول باسى في مجموعة من قصصه القصيرة عن هذه الجريمة الكبرى للفاشية ، التي حولت هوءلاء الصبية الى مجرمي حرب يقتلون و يقتلون (بضم الياء) بدون ان يعرفوا سبب ذلك .

واصدر هزيش بول سنة ١٩٥٢ رواية بعنوان « ولم يقل احد أي كلمة » ، وبطل هذه الرواية ، واسمه فريد ، يحب زوجته واطفاله، لكن الحرب والفقر حولاه الى انسان خائر القوى والاعصاب ، وهكذا ينحدر البطل ، ويبدأ بالبحث عن الوحدة ويبتعد عن عائلته ، ولكن الكاتب ـ في ثنايا روايته ـ يشير الى رجوع البطل للحياة ، وهذا الرجوع يأتي نتيجة الاستيقاظ الروحي المرتبط بالكنيسة الكاثوليكية وتأثيرها .

في روايته « بيت بلا مالك » (١٩٥٤) يعود هزيش بول الى موضوع الفاشية وذنوبها امام الجيل الشاب ، حيث يعرض حياة عائلتين ، واحدة غنيه والثانية فقيرة ، ويصل الى ان اطفالهما ـ بغض النظر عن الفارق الطبقي ـ لا يملكون طفولة حقيقية وان الاطفال يبحثون عن الحقيقة بانفسهم . والرواية مكتوبة على لسان اطفال صغار ، وقد سمح بناء الرواية هذا للكاتب ان يستخدم تلك اللغة الطفولية الشفافه ذات الملاحظات الحادة والوعي الصقيل ، موءكدا بان العقل الطفولي يعيد تقييم كل شيء يدور في هذا العالم المعقد .

في سنة ١٩٥٥ تظهر نبره اخرى في موءلفات بول : شجب انانية البرجوازية الالمانية وتصرفات وسلوك المثقفين البرجوازيين ايام الحرب وبعدها . ويبدو ذلك واضحا في روايته القصيرة « خبز السنين الاولى » لكن بطل الرواية فالتر يجد ـ مع هذا ـ انسانيته في صداقة وحب فتاة رشيقة نشطة هي خيدفيك ، ويبدو ان هزيش بول اراد ان يوءكد موضوعا آخر في نتاجه هذا ، وهو ان « الانسان الصغير » يستطيع ان يجد انسانيته بالحب وحده ، وفيما عدا هذا ، فان « الانا » الذاتية تكاد تنعدم في هذا المجتمع المتصارع .

في قصته « مذكرات العاصمة » و « صمت الدكتور موركه » (١٩٥٨) وروايته « بليارد في التاسعة والنصف » (١٩٦٠) يعرض هزيش بول بشكل حاد وساخر كثيرا من جوانب الحياة في بلاده ، ولا يبحث بول هنا عن « الجيد » و « السيء » في الانسان ، وانما يأخذ العالم المعاصر بكل جوانبه ويتحدث عن الفاشية الجديدة وعن تلك القوى التي تناضل ضد سلطة النقود .

آخر رواية كتبها هزيش بول هي « صورة جماعية مع سيده » .

« الخال فانيا » في كولن

شهدت مدينة كولن الالمانية عرضا شيقا لمسرحية تشيخوف الشهيرة « الخال فانيا » . لقد حاول مخرج المسرحية فالتتين ايكر ان يؤكد على « اعتيادية » ابطال المسرحية ، وان يحررهم من تلك الاحاسيس الارستقراطية . وقد وجد المخرج والمعدون الاخرون مادة مدهشة لذلك في نص تشيخوف ، رغم انهم غيروا اشياء قليلة جدا ، اشياء يستطيع المشاهد ان يحسها بالكاد ، اذ انهم أكدوا مثلا على الجملة التي يقولها الدكتور آستروف عن نفسه «لقد اصبحت وقحا» ، اما بالنسبة للمونولوجات المسرحية التي تلقيها سونيا ، فاننا لا نجد فيها تلك النعومة او الرقة ، وانما كان هناك دائما نوع من الخوف في كل كلماتها .. وهكذا ، لا نجد في « خال فانيا » ايكر هوءلاء المثقفين الانيقين ولا تلك الروح الارستقراطية ، وانما نجد اناسا بسطاء سحقتهم الحياة بكل مشاكلها وتعقيداتها . وقد كتب ناقد مجلة « تياتر خويته » يقول ، بانه بالرغم من هذه العلاقة القاسية نحو ابطال تشيخوف ، وبالرغم من هذا التكثيف لبعض صفاتهم السلبية ، فأن آستروف والخال فانيا لم يضيعا تعاطف المشاهدين معهما .

في الصورة : الممثلة اولتار مارياشوتسيه في دور يلينا اندرييفنا ، والممثل غونتر لامبريخت في دور آستروف .

بلجيكا

ندوة عالمية حول الباليه

نظم المعهد الوطني للباليه والاوبرا ببلجيكا ندوة عالمية حول قضايا الباليه المعاصره . وقد ساهم في هذه الندوه ـ التي عقدت جلساتها في المكتبة الملكية ببروكسل ـ راقصون واخصائيون في فن الرقص من (١٧) دولة . وكان شعار الندوة : دور الرقص في المسرح المعاصر . وقد ناقش المندوبون هذا الموضوع من مختلف جوانبه . والقى رئيس مجموعة « باليه القرن العشرين » الاخصائي البلجيكي بفن الرقص موريس بيزار خطابا شيقا حول الباليه والرقص عموما ، اشار فيه الى ان قرننا الحالي هو « قرن الرقص » وذلك لان دور الرقص قد تعاظم واصبح وسيلة مهمة جدا من وسائل اتصال الناس فيما بينهم . واختتم موريس بيزار خطابه مشيرا الى ان نجاحات الرقص اليوم لم تأت نتيجة خدمات مجموعة واحدة او شخصية واحدة وانما اتت بفضل الرقص نفسه بكل روعته وجماليته .

فرنسا

المؤتمر الثاني للجمعية العالمية لنقاد الادب

انعقد في مدينة ريمس الفرنسية قبل فترة قصيرة المؤتمر الثاني للجمعية العالمية لنقاد الادب . والمعروف ان المؤتمر الاول لهذه الجمعية قد انعقد في مدينة بارما الايطالية سنة ١٩٦٩ بعد عمل تحضيري طويل ابتدأ منذ عام ١٩٦٢ وشارك في اعماله مندوبو (١٤) بلدا . اما في المؤتمر الثاني بريمس فقد شارك مندوبو (٣٠) مركزا قوميا من مختلف بلدان اوربا وامريكا واسيا وافريقيا في اعماله .

اعترفت منظمة اليونسكو بالجمعية ، معتبرة اياها « جمعية عالمية تبحث امورا في غاية الاهمية والسعة » .

افتتح المؤتمر رئيس الجمعية الروائي والناقد الادبي الفرنسي ايف غاندون بخطاب قصير ، ثم استلم المشاركون العدد الاول من مجلة الجمعية « بوليتين » ، وهي مجلة اخبارية عن اوضاع الادب في كل الدول الاعضاء بالجمعية ، وقد اكد غاندون في كلمته بأن الجمعية تسعى لطبع هذه المجلة بلغات عدة (المجلة تصدر في الوقت الحاضر بالفرنسية فقط) واشار الى ضرورة توسيع هذا العمل وتطويره .

ثم ابتدأ المجتمعون بتقديم كلماتهم ضمن شعار المؤتمر « النقد الادبي في بلاده ، مشيرا الى ان وسائل الاعلام الجماهيري تشبه المؤتمرون مكانة الناقد الادبي في الظروف المعاصرة ، ودوره ، وامكانياته وواجباته (هل يساعد الناعد الادبي على بيع الكتاب ام على تفهمه واستيعابه ؟) ، وباختصار عن رغبة الناقد الادبي بعدم الخضوع لالة « الصناعة الثقافية » وضرورة العمل من أجل اجبار هذه الصناعة على العمل من اجل خير الانسان وفي مصلحة الثقافية الاصيلة .

هذا ، وسادت روح التشاؤم كلمات وخطب النقاد الغربيين بشكل عام ، فالناقد الفرنسي هنري بونييه اشار مثلا الى هبوط مستوى النقد الادبي في بلاده وعن ضياع اهمية النقد الادبي نفسه . اما الناقد الانكليزي موريس كرنيستون فقد صعد الى المنصه من اجل ان يقول فقط عدة جمل تؤكد ، بأنه متشائم من الوضع الادبي في انكلترا ، وان هذا الوضع يعطي مجالا اقل للتفاؤل ، من تلك الصورة التي رسمها بونييه لوضع الادب في فرنسا .

اما الناقدة الايطالية ماريا ـ لويزا سپاتسياني فقد تحدثت في كلمتها عن معاناة الثقافة الحقيقية في بلادها أمام « السطحية » ، وعن النضال غير المتكافىء وغير الناجح للنقد الادبي الاصيل من اجل الحفاظ على مستوى رفيع للادب في نظام وسائل الاعلام الجماهيري .

وتحدث في المؤتمر المندوب الهندي شرينيفاسا آينكار عن الوضع الادبي في بلاده ، مشيرا الى ان وسائل الاعلام الجماهيري تشبه شجرة المعرفة ، التي ممكن ان تعطي ثمار الخير وثمار الشر ، وتطرق الى مشاكل الهند الخاصة ، كدولة حصلت على استقلالها قبل فترة قصيرة ، ولازالت جماهيرها في حالة مدقعة من الفقر ، ويسيطر عليها الجهل والمشاكل اللغوية المعقدة .

وشارك بأعمال المؤتمر الكاتب الكاميروني ميلونيه ، وتكلم في كلمته عن نتائج الكولونيالية في أدب أفريقيا ، وعن تلك الظروف الصعبة أمام تطور هذه الاداب ، وقدم ميلونيه نبذة مختصرة عن أعمال بعض النقاد في بلاده وتوجه برجاء حار الى المؤتمرين ان يساعدوا على نشر وتوزيع هذه البدايات الايجابية في بلدانهم .

هذا وقد شارك بالمؤتمر ممثلوا بعض الدول الاشتراكية (الاتحاد السوفييتي ، بولندا ، المانيا الديمقراطية ، رومانيا وهنغاريا) وتحدثت خطبهم وكلماتهم بالاساس عن المفهوم الاشتراكي للنقد ، مؤكدة بأن الناقد الادبي في تلك المجتمعات يلعب دورا فعالا وايجابيا في الحياة الفكرية للبلاد وفي توسيع ارتباطاتها الفكرية وتفاعلاتها مع الثقافات الاخرى . كما اشارت تلك الكلمات الى وجود صعوبات معينة أمام عمل النقاد أيضا . وأيد مندوبو الدول الاشتراكية وجهة نظر الناقد الهندي حول وسائل الاعلام الجماهيري ، مؤكدين بانه ليس الراديو أو التلفزيون أو الصحف اليومية مسؤولة عن النقد الادبي الساذج ، وانه يجب رؤية الجانب الايجابي للموضوع أيضا ، اذ ان تلك الوسائل قد اعطت للادب امكانيات جديدة هائلة .

وانهى المؤتمر الثاني للجمعية أعماله بالموافقة على توصيات تؤكد اهمية النقد الادبي ، ومسؤوليته أمام المجتمع ، وتدعو النقاد الى استخدام عميق وواعي لامكانيات الصحافة اليومية والاسبوعية وللراديو والتلفزيون من أجل نشر الاعمال الفنية الاصيلة والدعاية لها.

في ختام المؤتمر القى رئيس الجمعية غاندون كلمة قصيرة ، وكذلك القى رئيس قسم الادب في اليونسكو روزي كايويا كلمة اخرى . وقد تحدثا في كلمتيهما عن أهمية الادب كوسيلة من وسائل الاتصال الروحي بين الناس والامم ، مؤكدين على ذلك الدور الذي يمكن للنقاد ان يلعبوه في تفهم الشعوب بعضها لبعض .

الفليبين

مؤتمر خاص بالمسرح في آسيا وافريقيا

انعقد في عاصمة الفلبين ـ مانيلا ، المؤتمر الدولي المسرحي لبلدان آسيا وافريقيا . وقد ساهم في هذا المؤتمر مندوبون من الهند ، أوغندا ، نيجيريا ، كمبوديا ، مصر وبعض الدول الاخرى .

ناقش المؤتمر قضايا المسرح ووسائل الاعلام الجماهيري ، المسرح والتعليم ، وضع المؤلفين المسرحيين في دول آسيا وافريقيا ، المسرح كجزء من المجتمع ، علاقة الاجهزة الحكومية نحو المسرح ، وبعض القضايا الفرعية الاخرى . وقد اتفق المجتمعون على ضرورة ان « يكون المسرح في دو ل العالم الثالث جزءا لا يتجزأ من النشاط الاجتماعي والسياسي للامة » .

رافق المؤتمر مهرجان للعروض المسرحية ، واثارت المسرحيات التي قدمت في هذا المهرجان نقاشا حيويا واسعا ، وتكلم المؤتمرون كثيرا عن عدم ضرورة تقليد مسارح بلدان آسيا وافريقيا للاسلوب الغربي في المسرح ، مؤكدين على ضرورة تهيئة اسلوب قومي خاص مع الاستفادة من تجارب كل الشعوب في هذا المضمار الحيوي .

ايطاليا

غوركي وبريخت معا

« رفاق خشبة المسرح » ـ هذا هو اسم الفرقة المسرحية الجديدة ، التي تألفت في ايطاليا من (١٢) ممثلا . وأعلنت الفرقة ان هدفها الاول هو خلق مسرح ثوري للطبقة العاملة الايطالية .

قدمت الفرقة الفنية الجديدة مسرحية « الام » لبريخت ـ غوركي ولاقت المسرحية نجاحا هائلا ، واستمر العرض عدة أشهر متتالية . وقد قدمت الفرقة تلك المسرحية في مختلف المدن الايطالية ، وكذلك في عدة ساحات بقرى ايطالية مختلفة . واضطر الممثلون ان يقطعوا مسافات طويلة (٣٠٠ كم معدل السفر يوميا) من اجل ان يعرضوا مسرحيتهم هذه على أكبر عدد ممكن من العمال والفلاحين وبقية فئات الشعب الكادح .

بعد كل عرض للمسرحية ، كانت الفرقة تنظم مناقشة مفتوحة حول تلك المسرحية ، وغالبا ما كانت هذه المناقشات تنمو وتتشعب وتتحول بالتالي الى أحاديث عامة حول مختلف القضايا الاجتماعية والادبية . وأعلن أعضاء الفرقة بان « كل امسية شاركنا فيها بالنقاشات جعلتنا نتعرف أكثر وأعمق بالعمال والكادحين واقنعتنا بشكل أكيد بأن طريقهم في الحياة هو طريقنا أيضا ، وان كل فرد ، بوسائله ومن موقعه ، يجب ان يعمل من أجل خلق ذلك الغد الرائع لايطاليا ، الغد الاشتراكي » .

رسالة باريس

من ليلى الحر

سولجنستين وأزمة التناقضات الفرنسية

عندما قررت النزول للمرة الاولى سنة ١٩٧٠ الى مكتبات باريس أدق ابواب الثقافة « الموضوعية الحيادية المتجردة » التي حلمت بها وأنا في بيروت ، فوجئت دفعة واحدة بفيضان من الموضوعات تغمر الصحف والمجلات وكتب الواجهات واعلانات الطرق ، وكلها تغضب حول « سولجنستين » وأزمة التعبير في الاتحاد السوفييتي . حتى ذلك التاريخ كنت اعتبر ان « الموضوع الحدث » الذي يبهر القراء ، ويشكل مادة تجارية ضخمة للصحف والمجلات ودور النشر ، لايمكنه أخذ هذا الحجم الهائل الا في البلدان المتأخرة ، حيث يجبر الناس على تعاطي الثقافة ضمن حقن اثارة وتهويل تمشيا مع طبيعتهم المتعطشة دائما لما هو خارق وغير عادي .

أما في البلدان المتقدمة حيث الثقافة تنمو وتتطور تلقائيا مع الناس ، وحس النقد يكبر ليعمق القيم الانسانية والحضارية ، وينبذ كل الطوارىء التجارية ، فان احتمال وقوع القراء تحت سيطرة « الموضوع الحدث » يبقى ضعيفا ، خاصة والناس اعتادت التفريق بين معلومات الجرائد السريعة وبين الثقافة الحقيقية التي هي ، قبل كل شيء ، اداة تغيير وتعليم لفن الحياة ..

كانت هذه قناعاتي .

لكني ، وانا انتقل بين « السان ميشال » و « والسان جرمان » و « شارع المدارس » ، واراقب كل معروضات اكشاك الكتب المنتشرة ، كالجراد ، في كل زاوية من بوليفارات باريس الواسعة ، وزقاقاتها الضيقة ، شعرت بما يشبه بداية تحول الى الاحلام ، الى الاوهام . كان سولجنستين هنا كجيمس بوند ، عند انطلاقته من استوديوهات هوليوود ، بطلا يمتطي عربة خيالية القوة ، ساحرا ، زئر نساء ، قادرا على تحريك الجبال ، وابادة جيش من الارهابيين المختصين .. كان فارس احلام الجماهير .. والموضة التي يفصل منها خياطو مكتبات باريس ومستغلو السياسة وعشاق الصرعات، الف زي وزي..

وبدأت أوهامي تنزلق نحو الخيبة

كنت ابرر لامريكا انحدارها نحو الصرعات « الاخبارية » كون شعبها ، حسب اعتقادي ، جديد العهد بالثقافة ، نزقا ، منهكا ، بين عجلات الربح والاستهلاك وسباق الالة .. اما فرنسا ؟ ما يبرر لهاثها خلف الخبر المثير ؟ ما يجعلها تصدق الاسطورة التي نسجتها الدعاية الامريكية وروجتها الاقلام المستفيدة من تشويه قيمة الاتحاد السوفياتي ، الانسانية في أعين الشعوب الاوربية المتمسكة حتى العظم بالحريات وخاصة حرية التعبير ؟؟

وشيئا فشيئا ، وبعد اقامة طويلة بدت الصورة تتوضح لي .. واللعبات السياسية الفرنسية بين أحزاب اليمين واليسار تفسر كل الظواهر التي اشتبكت على مخيلتي وهزت بي القناعات المبدئية ..

سولجنتسين هو الاتحاد السوفياتي هنا .. ومتاعبه مع حرية التعبير تبقى من الاسلحة الهجومية ـ الاكثر فعالية ـ ضد المد الاشتراكي العقائدي الذي يغزو أفكار الشباب في كل بقعة اوربية كانت ..

قبل سولجنتسين كان « اضطهاد » المثقفين في تشيكوسلوفاكيا و « ثورة » الرفض عند يهود بولونيا ، ومشاكل « الانتماء » لدى شيوعي يوغسلافيا ، والحجر المفروض على هجرة يهود الاتحاد السوفياتي الى اسرائيل ....

كل يوم يزداد الحوار في باريس حرارة بين اليمين واليسار ، وتزداد الاشاعات التصاقا بالامور المصيرية ، وتنقشع ، عن الشاشة كل شظايا الغبار التي تجعل المعركة مشوشة غير واضحة ..

سولجنتسين .. بقي .. حتى اليوم .. كرة الطاولة « الخفيفة اللعوب » بين فريقين قررا نهائيا حرب الابادة فيما بينهما ..

وهو الكاسب في النهاية

حصل على جائزة نوبل .. وبيعت كتبه بمئات الالوف من النسخ .. وترجمت الى كل اللغات ، وصارت قضية « حرية تعبيره » وكأنها حرية تعبير الشعب السوفياتي بأكمله ، بل قل تطورت في صحف الغرب ونشراته الاعلانية لتصبح وكأنها « حرية تعبير » كل مثقفي البلدان الاشتراكية وأزمة ضمير العالم المثقف شبه الوحيدة.

وللحروب أخلاقها .. نعرف

وللحروب غرائبها .. نعرف ايضا ..

ولذلك عاد سولجنتسين ، هذا الشهر ، الى باريس ، بعد غياب قصير جدا ، يصهل بفرسه الخيالية ، فوق سطوح دور النشر واقلام النقاد الذين يتعاشون من رؤية الدم يغطي الركب ، حتى في حروب الفكر والديمقراطيات البرجوازية المعروفة بسلميتها .. بل انه ارتقى بالوصول الى السينما حيث يعلق اسمه الان فوق صالة شهيرة بباريس قبل اسم الفلم والمخرج والممثل ، ويعمد موزعو النسخة الى اثارة « حربه المقدسة مع الحرية » ومن جديد أهلتها لمزيد من الدعاية وجذب أنظار الجمهور للانتاج ..

بماذا عاد ؟

بكتابه « آب ١٤ » وبفيلم انجليزي مشترك ، مستخلص من روايته « يوم من ايفان دينيسو فيتش » ..

الكتاب كان قد صدر لاول مرة ، باللغة الروسية ، في باريس منذ سنة تقريبا وحين تسرب من موسكو بواسطة احد الاجانب ، وبيع لمؤسسة « سوى » الفرنسية .. وقد عمدت هذه الاخيرة الى ترجمته وتوزيعه في الاسواق ، أوائل الشهر الماضي ت ١ ، تسبقه دعاية مركزة ، ويلحق به فيلم مستقى من رواية للكاتب « يوم من ايفان دينيسيوفيتش » واخراج لفاسبر ريد الانجليزي .. وتمثيل توم كورتني ..

بمدى ١٥ يوما ، استطاع الكتاب ان يسجل رقم المبيعات الاول في فرنسا ، والفيلم ان يحظى باهتمام جدي من النقاد والجمهور معا .. لماذا ؟

لان سولجنتسين .. بكل ما تعني الكلمة من صراعات سياسية وثقافية وحزبية مصيرية في فرنسا ..

ولابد هنا من التنويه بموقف الحزب الشيوعي الفرنسي ومثقفيه من هذه القضية ..

كتبت جريدة « الاومانتية » الناطقة باسم الحزب عند ترجمة كتاب سولجتسين « جناح السرطان » واشتداد الخلاف بينه وبين اتحاد الكتاب السوفيات تقول « لقد آن الاوان للدول الاشتراكية بمراجعة قوانينها مع رقابة المطبوعات .. فالثورة الاشتراكية العالمية لم تعد تخشى لغط المرتدين حول مسيرتها .. »

وعندما منع سولجنتسين من الذهاب للسويد لتسلم جائزة نوبل كانت « الاومانتيه » أول المحتجين ، اذ اعتبرت انه من « الحماقة » تطوير الامور للدرجة التي يعتبر بها هذا الكاتب ناطقا بطلا باسم كل المثقفين في الاتحاد السوفيتي ، وبالتالي يطرح رأيه من منبر المجموعة ومهما كانت الحاجة ماسة ، في الداخل ، لهذا المنع ..

والآن .. وكتاب « آب ١٤ » بعيد من جديد اسطوانة الحريات في الاوطان الاشتراكية ، فوق كل المنابر اضطر السيد «مارشيه» السكرتير المساعد للحزب الشيوعي الفرنسي ، للتأكيد في مشادة تلفزيونية بينه وبين سكرتير الحزب الديغولي ، بأنه من العيب ان يؤخذ الرأي العام الفرنسي بالاشاعات القائلة بسجن « سولجنتسين » واضطهاد الكتاب بروسيا .. فاللجنة السويدية التي كلفت بتسليمه الجائزة قد أكدت وجوده طليقا متمتعا بكل الحقوق وبالاضافة الى كونه يملك حرية الاتصال بجميع الناس « بمن فيهم الاجانب » والا كيف تصل كتبه وتصريحاته الينا ؟ وقال « مارشيه » : **« نحن نختلف مع الاتحاد السوفييتي في آرائه حول ـ حرية التعبير والضرورة المؤقتة ـ لكن هذا لا يجعلنا نقف مع الصف الذي يضخم الحوادث الصغيرة الهامشية ليحكم على الاشتراكية « بالعقم » وعلى انظمتها « بالدكتاتورية » ! .**

وكتب ناقد « الاومانيتيه » الادبي بعد قراءة « آب ١٤ » يقول : **« سولجنتسين أديب كبير دون شك ، لكن من المبالغة محاولة اعطائه قيمة تولستوي في الادب العالمي ، انه شيء مختلف تماما » .**

وهذا برأيي صحيح ..

فقراءة دقيقة للثلاثة كتب الكبيرة لسولجنتسين : جناح السرطان ، يوم من حياة ايفان دينيسوفيتش ، وآب ١٤ ، قادرة على وضع القارىء الواعي أمام موازين حكم عادلة ، شخصيات تولستوي ترفض الخضوع للاحكام الاجتماعية ، وتتمسك بقوانين الداخل الانساني ، وتحاكم الاشتراكية من زاوية الفرد وقيمته الانسانية ؟ صحيح ! لكنها لا تمجد البرجوازية بل وترفض أحكامها الرهيبة في أكثر من موقع ، شخصيات سولجنتسين أيضا تملك هذا القلق ، يقول في « آب ١٤ » على لسان بطله : **« هناك شيء أهم وأكثر اصالة من الاوامر الاجتماعية ، وهو الامر الداخلي ، لاشيء ابدا أثمن للرجل من أمره الداخلي ، حتى ولو كان هذا خير أجيال المستقبل وما بعد المستقبل »** ، لكن أية حرية يريدها ؟ دينيسوفيتش في قمة عذابه يصرخ : **« العقل لن يخضع لنوق الطغاة »** (والطغاة هنا هم الدولة والمجتمع) اذن : الليبرالية الكاملة ، تلك التي لا تؤمن بخير الجماعة ، ولا بالتضحية في سبيل الصالح العام ، فهل كانت تلك دعوة تولستوي ؟

لست هنا في مجال المناقشة السياسية لآراء سولجنتسين المعروفة في كتبه تلك التي تضعه موضع الاتهام في بلده ، لكن كثرة اللغط الفرنسي حول مستوى فنه واعتباره « تولستوي » أواخر القرن العشرين ، يفتح المجال لتساؤلات عدة ، حول قيمة أعماله الحقيقية ـ من زاوية الفن على الاقل ؟

لكن ، في البداية ، هل يريد سولجتسين ان يكون أديبا أم مؤرخا : يقول : **« نحن نمنع أي انطلاق للخيال »** مادام باستطاعتنا جمع ومعرفة كل الوقائع ، وبدقة ، فلنفتش عن صحبة المؤرخين ، ولنهرب من صحبة الروائيين ، ولنرفع أيدينا للسماء ، ولنشهد مرة واحدة بأننا لم نكن لنجرؤ على رسم الاشياء بهذا الاسوداد ان كنا قد اخترعناها ؟ فهل كان هذا هو هم تولستوي ؟ ان يكون مؤرخا ؟

الادب الملتزم ، ان لم يلتصق بالارض والناس والتاريخ لا يملك تبريرات لاصالته ، ومع ذلك حتى شولوخوف عندما كتب ملاحمة ، لم يصر بهذا الاطلاق على تدوين الحقائق التاريخية ، وبدقة فللفن قواعده وبراءته ازاء الاحداث الواقعية ، والا ما خلاف المؤرخين والادباء ، الاوائل يدونون ، الاخرون يخلقون ، وعملية الخلق فيها دعوة المستقبل ، فيها بذور التاريخ ، أم غاية كاتبنا هي مد أصابع اتهام لثورة بلاده ! وان كان ذلك فما الفرق بين المقالات السياسية ، التقارير ، النقد الذاتي الموضوعي ، وبين الفن الحقيقي ؟ تولستوي مازال حاضرا بيننا كون منه استطاع الارتفاع عن « الوقتي » ليرسم الانسان الاجتماعي القلق المحكوم للعبث والغرائز والاوضاع السياسية السافرة ؟ قناعاته السياسية الرافضة للاشتراكية لم تعد موضوع جدال كونها زمت خلف طغيان من الفن الصادق الواعي لمشاكل الفرد في كل عصر ، فأين سولجنستين من هذه الشمولية ؟ في (آب ١٤) وفوق جبهة بروسيا الشرقية سيتصارع جيشان روسيان : الجيش الامبراطوري يهزم ، وصور الهزيمة تتوالى باتقان ،نبض خاص لا يعرفه الا المحاربون ، فوق كل صفحة من صفحات الكتاب الضخم ، لماذا هزم ؟ يصر الكاتب على التفصيلات حتى لنرى كل جندي من الجيشين يتحرك بألياته وعواطفه وأوامره العسكرية المتناقضة ، بمفرده لسولجنستين موهبة ملحمية أصيلة ، وله مخيلة القواد الذين تقاعدوا ولم يكملوا حربا يراجعون الاهوال التي ارتكبت ، يقاضون القواد وتناقضاتهم ، يقيمون الكارثة .

فضل سولجنستين هذا الصبر الطويل على السرد المشوق لعشاق تواريخ الحروب .

لكنه شيء آخر ، غير تولستوي ، « شيء » وربما ، ان كسفت اسطورته « يكسف سريعا » وتبرد « لذة » قراءته من الاجيال القادمة ، رغم عظمتها امحيت الملاحم اليونانية ؟ ومن يقرأها !

فضل سولجنستين أيضا ، انه يشغل العالم « الليبرالي » منذ زمن غير يسير ، وانه وبعض رفاقه « المشككين » بديموقراطية الاشتراكية قد جعلوا من الادب الروسي الحديث محط انظار قراء العالم أجمع ، حتى ولو اقترن هذا « التعميم » بالغوغائية السياسية .

ملاحظة :

يترجم في باريس حاليا ما لا يقل عن عشرة كتب حديثة من الادب الروسي في الشهر ، ومئات من ادب « الكتلة الشرقية » تصدر في الاسواق ، بطبعات متلاحقة ، نظرا للاقبال الشديد على قراءتها .

ـ باريس ـ

رسالة موسكو

من برهان الخطيب

ادب

* من الكتب الجديدة التي صدرت هنا مجموعة قصصية بعنوان « النور خلف النافذة » للكاتب الروسي ايفان دانيلوف . وقصة طويلة « حادثة صغيرة » لديمتري بريتولي تدور حول حب زوجة لشخص آخر غير زوجها . وهناك قصة طويلة اخرى لينقولاي بوجيفالين كريفونوسوف .

* وصدر ايضا بالروسية كتاب يحمل عنوان « رسائل . مقالات . مقتطفات » عن الشاعر العبقري شيلي يتضمن رسائله التي كتبها منذ ايام الدراسة الابتدائية وحتى الاسابيع الاخيرة من حياته ، وبالتحديد منذ ١٨١٠ وحتى ١٨٢٢ . يلاحظ فيها ذلك التفتح المدهش لمداركه والنمو السريع لموهبته وعقله من يوم الى يوم .

* مخدوم محي الدين . علي ساردار جافري . سجاد زاهر . ثلاثة شعراء يعتبرون من طليعة كتاب اللغة الاوردية في الهند . صدر لهم في موسكو كتاب يضم اعمالهم الشعرية .

* وللكاتب الصيني لو سين صدر ايضا كتاب يحوي على الكثير من قصصه القصيرة والطويلة . ومن المعروف ان الكاتب المذكور كانت له علاقة صداقة مع غوركي من خلال الرسائل .

* على صفحات العدد الثامن من مجلة « قضايا الادب » جرى حديث واسع عن الملامح الخلقية لبطل السبعينات وعن آفاق تطور الثقافة السوفيتية . وقد نوقشت ايضا مسرحية ي . دفورتسكوف « انسان على الهامش » واعتبرت واحدة من اهم النتاجات التي ظهرت غنية بمحتواها وعرضها للمسائل الملحة . وقد ساهم في هذا النقاش لا اساتذة الادب وحدهم بل ومؤلف المسرحية ايضا واناس من مهن مختلفة - سيسيولوجيون وعمال وآخرون . وقد لاحظت ادارة المجلة ان الحديث اتسم بطابع اكثر دقة وحيائية بمشاركة القراء في ذلك النقاش .

* ارسل المشاركون في اللقاء العالمي الثالث لمترجمي الثقافة السوفيتية في موسكو رسالة الى اللجنة العالمية للتعاون والارتباط في بروكسل اعربوا فيها عن املهم بأن يساهموا بتراجمهم واعمالهم في تهيئة مستقبل سلمي لقارة اوربا .

* انتهت هيئة ممثلي الجمهوريات السوفيتية للادب (الحزبي) الفني اعمالها . وكانت مكرسة للتحضير لاحتفالات الذكرى الخمسينية لقيام اتحاد الجمهوريات الاشتراكية والذكرى الثلاثينية ليوم النصر . وبمناسبة تلك الذكرى ايضا تقام الان جملة لقاءات واسعة بين الكتاب والقراء بلغت ١٥٠٫٠٠٠ لقاء ولم تكن تلك اللقاءات تتجاوز ٤٠٫٠٠٠ لقاء لعام ١٩٦٢ ولمناسبة نفس الذكرى .

* من بداية تشرين الثاني تصدر مجلتان جديدتان ، الاولى تسمى « ليتراتورنايه ابزرنيه » - استعراضات ادبية - مكرسة لعرض ونقد الكتب والمجلات الجديدة . اما المجلة الثانية « مير كنيكي » - عالم الكتب - فهي ستتناول ايضا كل ما يخص الكتب والمكتبات وتجارتها .

مسرح

* الحركة المسرحية في الاتحاد السوفيتي في جريان دائم . وتنشط بشكل ملحوظ منذ بداية ايلول في كل عام وما يميزها هنا ان المسارح لا تتمركز في العاصمة موسكو وحدها كما هو الحال في باقي البلدان الاخرى ولكنها تنتشر في اعماق البلاد طولا وعرضا . والاقبال على المسارح اليوم شديد للغاية بحيث ان الحصول على بطاقة لمشاهدة احد العروض يصعب جدا احيانا . وتعتبر زيارة المسارح في الاتحاد السوفيتي من اهم صفات الانسان الاشتراكي المعاصر . وتقدم الفرق التمثيلية هنا كل المسرحيات على اختلاف انواعها : كلاسيكية وجديدة ولمختلف الكتاب العالميين المشهورين . كما ان لكل مسرح تقاليده الخاصة فمسرح « سفريمنك » - المعاصر - الذي يعمل فيه الشباب كاغلبية يقدم احدى مسرحيات غوركي بشكل مغاير تماما للشكل الذي يقدمها به مسرح « مخات » الذي يختص بعرض كبريات المسرحيات الروسية الشهيرة بطريقة احتفالية فخمة . ومن التمثيليات والمسرحيات التي حققت نجاحا ملحوظا في الاونة الاخيرة مسرحية « المفتش » التي كتبها غوغول والتي اعدها لمسرح « ساتيرا » في موسكو المخرج بلوجيك ،



مسرحية "سندريللا" في مسرح فاختانكوف

وهذه المسرحية الى جانب مسرحيات اخرى كثيرة كتبتها اقلام خيرة الادباء الروس امثال تشيخوف واوستروفسكي وغوركي ومن غير الروس امثال شيلر وهمنغواي « مسرحت الكثير من اعماله » قد دخلت التاريخ فعلا بحيث لا يخلو موسم من المواسم ولايمضي اكثر من اسابيع قليلة حتى يعاد عرضها المرة تلو الاخرى .



(انا) مايا پليستسكايا و (فرودسكي)

ماريس ليبا في بالية انا كارينينا

* وفي مدينة تالين الواقعة في الشمال حظيت مسرحية « انسان وانسان » بنجاح كبير ايضا وقد اقتبست عن رواية للكاتب انطوان تامساري (١٨٦٨ – ١٩٤٠) ووضعها على المسرح الاستوني المخرج كينكيسيبا . ومن الجدير بالذكر ان كل روايات هذا المؤلف اعدت للمسرح ولا تجد احدا في استونيا (احدى جمهوريات الاتحاد السوفيتي) لا يعرف باسم هذا الكاتب . وتعرض له منذ عام ١٩٥٨ بدون توقف مسرحية اقتبست عن الجزء الاول لملحمته « الحقيقة والحق » . تمتاز « انسان وانسان » بأنها ذات طابع قومي يتجلى بشكل واضح في الخصائص النفسية للابطال وفي اللغة المتميزة التي يتعاملون فيها وكذلك في التوادر والمزح التي تنبع من الواقع الحقيقي للابطال . كل هذا جعلها ليست ممتعة للاستونيين وحسب بل ولغيرهم ايضا باضافة الافكار « الاممية » التي تبشر بها ، الافكار الانسانية . وبتأكيدها على امكانات الانسان والانسانية الواسعة ، تلك الامكانات التي تتفتح عندما يتحد الناس جميعهم في كفاح مشترك واحد من اجل سعادة الجميع .

*** اما في مدينة يوجنو ـ ساخالينسك الواقعة في الشرق الاقصى قريبا من اليابان فحديثها اليوم مسرحية « ارملة جندي » التي كتبها ن . انكيلوف منذ مدة ليست بعيدة والتي جرى عرضها على الكثير من مسارح الاقاليم وحققت شهرة طيبة على اختلافه من مدينة الى اخرى ففي بعض المسارح تعرض كميلو دراما تصور حياة النساء زمن الحرب ، وعلى مسارح اخرى تفهم على انها مجرد عرض قروي يستند على الاغاني الشعبية الروسية وعلى الرقصات الحامية والتشكيلات الجميلة ، الا انه وحيثما عرضت كان « طبع » المرأة الروسية يشكل الموضوع المشترك بين هذه العروض جميعا .**

* ومن المسرحيات الاخرى التي لفتت انظار النقاد والمشاهدين مسرحية « اذا انت لم تحترق » التي كتبها المؤلف الاذربيجاني خازري وهي تدور حول المشاكل الفكرية المعاصرة الخاصة بتربية ووضع الشبيبة الروحي . ابطالها اناس مختلفون بطبائعهم وطموحاتهم الحياتية ـ بروفسور ، وكاتبة اطروحة ، واخرون ـ . اخرجها لمسرح عزيز بيكوف في باكو المخرج كوليف .

***« الاشباح اللطيفة » لليونيد اندرييف ، واحدة من المسرحيات القديمة المنسية التي اخذ يجري احياؤها مؤخرا . وكانت اخر مرة مثلت فيها عام ١٩١٧ في موسكو الا انها تعرض هذه المرة وبنجاح في مدينة توبولسك وقد اعدها للمسرح فولكوموروف على الطريقة الواقعية التي كتبت بها . وتدور حوادثها في بطرسبورغ القديمة حول عائلة ابتلى ربها بالسكر وينخر السل في صدر زوجته فيما تتاجر ابنتهما بجسدها من اجل اعالة اهلها . ومن خلال كل تطرح المسرحية بعض التأملات الاخلاقية الجادة .**

* اما في مسارح موسكو فاهم ما يعرض الان :

+ « الضحية الاخيرة » لاوستروفسكي . اخراج ب . كولوبوفسكي مسرح غوغول .

+ « غدا في السابعة .. » لسيمنوف . اخراج ف . اندريف . مسرح يورمولوفا .

سينما

*** السينما في الاتحاد السوفيتي غزيرة الانتاج بحيث لا يكاد يمر اسبوع واحد دون ان يظهر على الشاشة فيلم جديد . واخر ما انتجته ستوديوهات الافلام هنا فيلم بعنوان « طريق طويل في يوم قصير » ابطاله رجال يمارسون اعمالا علمية والدور الرئيس فيه لنيقولاي اوليانين الذي مثل دور الجندي في فيلم « الاختراق » . وفيلم آخر بعنوان « الكعك الاسود » تدور حوادثه في خريف عام ١٩١٨ القاسي ، ما خوذ من مذكرات كتبتها بنفس العنوان البولشفية القديمة درابكينايا التي شاهدت وساهمت في تلك الاحداث . اما فيلم « مرقد الاسد » فهو يعتمد على الاساطير الشعبية وشأنه شأن امثاله من الافلام يمتزج فيه الخيال بالواقع ويعتمد على قصة حب بين الحداد ماشيكا وفتاة جميلة يعجب بها الامير ويستأثرها لنفسه . ويدور صراع بين الحداد وسلطة الامير ، وعلى منهج الافلام السوفيتية تمنح هذه القصة بعدا طبقيا فيكتشف الحداد في غمرة صراعه مع السلطة أن قوته هو كفرد لا وزن لها امام سطوة الامير فيجمع حوله الناس المتذمرين ويقودهم لاجتياح القصر ، ويتم النصر . الا ان البطل يبدو في نهاية الفيلم كما لو انه مات غير ان شفاه الشعب تخلد ذكراه وتنتقل سيرته من جيل الى جيل ، الفيلم ملون ـ شاشة عريضة وهو ممتع للصغار والكبار .**

* حتى افلام « المغامرات » تمنح هنا بعدا انسانيا تربويا كذلك فيلم « خفر السواحل السابع عشر » الذي تجري حوادثه في الاتلانتيك الشمالي في الرابع من تموز عام ١٩٤٢ والذي يقوم على قصة حقيقية ظلت غامضة حتى حين طويل والفيلم تنتجه ستوديوهات دوجينكو ويمثل فيه لازاريف وباراكونيف . وهناك افلام اخرى كثيرة طرحتها ستوديوهات الافلام هنا للعرض هذا الشهر منها ايضا « الاولاد » و « اعثري علي يا لينا » والجدير بالذكر ان الاتحاد السوفيتي يستورد ايضا من مختلف اقطار العالم خيرة افلامها والتي لا تعرض الا بعد فحص واختيار دقيقين . ومن الافلام الممتازة جدا والتي حازت على اعجاب الملايين هنا :

+ المطاردة ـ جين فوندا ومارلون براندو . امريكي .

+ الاسد شتاء ـ بيتر اوتول . انكليزي .

+ اعتراف رئيس الشرطة الى المدعي العام ـ فرانكو نيري . ايطالي .

+ الجياد المطرودة تقتل .. اليس كذلك ؟ ـ جين فوندا . امريكي

موسيقى

* اخيرا تم اخراج « انا كارنينا » رائعة تولستوي كبالية على مسرح البولشوي تياتر ـ المسرح الكبير ـ وكان هذا الحلم قد داعب الكثير من المؤلفين الموسيقيين الا انه لم يخرج الى حيز الوجود الا مؤخرا على يد الموسيقار « المغامر » روديون شيدرين . الذي حافظ في البالية على واقعية وعمق الافكار الفلسفية للنص الادبي . ومما يذكر ان هذه هي المرة الثانية التي ينتقل فيها تولستوي الى البولشوي تياتر بعد الاوبرا التي وضعت اعتمادا على مؤلفه الخالد « الحرب والسلم » .

* قدم المغني الفرنسي المعروف « سيرج ريدجاني » في مسرح الاستعراضات وفي قاعتي « اكتوبر » و « وارشو » ولاول مرة في موسكو اغان منوعة استقبلها الجمهور بالاستحسان الشديد . ويعتبر تقديم فرقة اجنبية او فنان اجنبي على المسارح السوفيتية من الاحداث الثقافية التي تجذب انتباه الناس في هذا البلد .

رسم

* اقامت الفنانة الموسكوفية نونا خوتيموفا معرضها في دار الصداقة تحت عنوان « هالو افريقيا » حيث كانت مواضيع لوحاتها الحياة في افرقيا تجلت فيها مقدرتها الجيدة على تنويع الاساليب التعبيرية وتوظيف اللون الواحد لاداء مختلف التأثيرات .

ـ موسكو ـ



في مسرح الاوبريت



احدى لوحات الفنانة نونا خوتيموفا
التي جرى عرضها في دار الصداقة

قضايا وادباء

الادب النسوي فى العراق .. وابعـاده

هناك رأي يكاد يكون شبه مجمع عليه مـن قبل اكثرية الادباء العراقيين وهو ان الادب النسوي فى العراق ما يزال في مرحلة متخلفة من حيث الابعاد الفكريـة والتبلور الذهني قياسا على ما هو عليه الامر في اقطار عربية اخرى بالرغم من بروز بعض الاسماء اللامعة لعدد غير قليل منهن لا سيما في مضماري الشعر والقصة .

فهل لهذا الرأي نصيب كبير من الصحة والواقع ؟ وهل يبدو انه غير مجانب للحقيقة والصواب ؟ واذا كان الحال كذلك فما هي الاسباب التي جعلته بهـذه الصورة وبهذه الكيفية ؟ وما هى العوامل التي تنهض به وترفع من شانه ليـؤدي دوره الايجابي في هذه المرحلة الدقيقة من مراحل ادبنا العربى الذي يشهد تحولات اساسية في البناء الثقافي والفكري والسياسي والاجتماعي ؟ .

نازك الملائكة

تحية وتقديرا

وبعد فقد تسلمت شاكرة رسالتكم التى تسالوننى فيها أن أساهم في الاجابة عن استفتاء مجلة الاقلام حول القيمة الفكرية الحقة لأدب المرأة في العراق . ويوءسفني أن أضطر الى الاعتذار عن تلبية هـذا الطلب لسببين :

الاول ــ انني قضيت السنوات الاخيرة خارج العراق بحيث لـم يتح لي الاطلاع الكافي على ما كتبته الزميلات من حاملات القلم في حقول الادب المختلفة . وليس من عادتي أن أدلي برأي أدبي في موضوع لـم أتابع تفاصيله متابعة يقظة مستمرة تضمن دقة الحكم وسلامة الاستنتاج.

والثاني ــ انني ــ بمساهمتي المستمرة في الشعر والنقد الادبي وأبحاث المجتمع العربي ــ لابد أن اكون أنا نفسي جانبا من موضـوع الاستفتاء المطروح . وذلك أمر يجعل حكمي غير مقبول ؟ وقد يوقعنـي في مزالق ومحاذير .

واذ أعتذر في ختام رسالتي هذه ، أجدني واثقة من أن الاستفتاء سيحمل للقراء ولي نتائج ممتعة تستحق التأمل .

لميعة عباس عمارة

هذا « الرأي » أقل ما يقال فيه أنه غير مسؤول ، برغـم مـا « يكاد يكون شبه مجمع عليه من قبل أكثرية الادباء العراقيين » . فان أي دارس للادب العربي يعرف جيدا أن المرأة العراقية أعطت فـي العصر الحاضر أدبا يساو يأو يزيد عما أعطته المرأة منذ الخنساء حتى بداية القرن العشرين ، وان شئنا الابتعاد قليلا عن الاقليميات فـان المرأة العربية في هذا القرن كانت مدهشة كشاعرة او ناقدة او استاذة أدب أو قصصية ، وحين يكون الكلام عن التجديد في الشعر الحديث تذكر شاعرة عراقية ملازمة لهذا التجديد وهي من رواده .

ان قضية (التخلف) هذه ما هي الا مطالبة بالمزيد من التألق في حقيقتها دافعها التواضع العراقي المعروف الذي خرج عن كونه وسطا بين رذيلتين ولو كانت هذه التهمة تخص « الادب النسوي » لما أبديت رأيا لاني اولا لا أصلح شاهدا في هذا الموضوع وأنا في جملة المتهمين ، ولكن « الادب الرجالي » ــ ان صحت هذه التسميات ــ هو الاخـر يجوز فيه هذا « الرأي » ولهذا تجدني أرد أو أعلق على هذا الرأي .

لا تزال العقلية القبلية تنظر الى أدب المرأة بتشكك ، وقبـل عشرين عاما كانت تلك الذهنية الارتيابية حين تعجب بانتاج امرأة تسأل: من كتب لها ؟ ابوها ، أخوها ، أم صاحبها ؟ . فاذا استوثقت مـن أصالتها تحولت هذه الارتيابية الى أحد طريقين اما سبق اصرار يجنح الى الاستهانة بذلك الانتاج او حماس مدرسي غايته التشجيع المتعالي .

ان اعتراف صاحب الرأي شبه المجمع عليه ببروز اسماء لامعه في ميداني الشعر والقصة بين النساء ، يعني الكثير ، فالاسماء اللامعة تعكس ادبا لامعا وما كان الادب في العالم على اختلاف العصور الا اسماء لامعة ، وكل المواهب أعمال فردية ، وما سمعنا بجامعة تخرج دفعـات من الشعراء والادباء . ان الاسماء اللامعة تظل تعني الكثير حين تقارن الشاعرة العراقية او تقرن بالكبار من الشعراء في الاقطار العربية ، وحين تؤلف الكتب عن قاصة او شاعرة عراقية ، وحين تدخل ضمن مناهج الدراسة الجامعية في أقطار عربية وغير عربية نصوص لشاعرة او قاصة عراقية .

وبمرارة أقارن بين ما تتهم به **المرأة الادبية فى العراق من تقصير** يجعلها في حالة دفاع عن نفسها وهي التي يجب ان يكون مثار فخـر واعتزاز للادباء العراقيين ، وبين ما تناله المرأة في الاقطار العربيـة الشقيقة من تشجيع وحماس ، وقد قرأنا موءخرا عن لجنة تشكلت في لبنان اختارت ست شاعرات من بين أربعين شاعرة لبنانية لتقديـم انتاجهن عالميا ، وهذا خبر يجب ان يدرس في العراق .

الادب النسوي في العراق ‥ وابعـــاده

هناك رأي يكاد يكون شبه مجمع عليه مـن قبل اكثرية الادباء العراقيين وهو ان الادب النسوي في العراق ما يزال في مرحلة متخلفة من حيث الابعاد الفكريـة والتبلور الذهني قياسا على ما هو عليه الامر في اقطار عربية اخرى بالرغم من بروز بعض الاسماء اللامعة لعدد غير قليل منهن لا سيما في مضماري الشعر والقصة .

فهل لهذا الرأي نصيب كبير من الصحة والواقع ؟ وهل يبدو انه غير مجانب للحقيقة والصواب ؟ واذا كان الحال كذلك فما هي الاسباب التي جعلته بهـــذه الصورة وبهذه الكيفية ؟ وما هي العوامل التي تنهض به وترفع من شانه ليؤدي دوره الايجابي في هذه المرحلة الدقيقة من مراحل ادبنا العربي الذي يشهد تحولات اساسية في البناء الثقافي والفكري والسياسي والاجتماعي ؟ .

نازك الملائكة

تحية وتقديرا

وبعد فقد تسلمت شاكرة رسالتكم التى تسألوننى فيها أن أساهم في الاجابة عن استفتاء مجلة الاقلام حول القيمة الفكرية الحقة لأدب المرأة في العراق . ويوءسفني أن أضطر الى الاعتذار عن تلبية هـذا الطلب لسببين :

الاول ـ انني قضيت السنوات الاخيرة خارج العراق بحيث لـم يتح لي الاطلاع الكافي على ما كتبته الزميلات من حاملات القلم في حقول الادب المختلفة . وليس من عادتي أن أدلي برأي أدبي في موضوع لـم أتابع تفاصيله متابعة يقظة مستمرة تضمن دقة الحكم وسلامة الاستنتاج.

والثاني ـ انني ـ بمساهمتي المستمرة في الشعر والنقد الادبي وأبحاث المجتمع العربي ـ لابد أن اكون أنا نفسي جانبا من موضـــوع الاستفتاء المطروح . وذلك أمر يجعل حكمي غير مقبول ؟ وقد يوقعنـي في مزالق ومحاذير .

واذ أعتذر في ختام رسالتي هذه ، أجدني واثقة من أن الاستفتاء سيحمل للقراء ولي نتائج ممتعة تستحق التأمل .

لميعة عباس عمارة

هذا « الرأي » أقل ما يقال فيه أنه غير مسؤول ، برغـم مـا « يكاد يكون شبه مجمع عليه من قبل أكثرية الادباء العراقيين » . فان أي دارس للادب العربي يعرف جيدا أن المرأة العراقية أعطت فـي العصر الحاضر أدبا يساوي او يزيد عما أعطته المرأة منذ الخنساء حتى بداية القرن العشرين ، وان شئنا الابتعاد قليلا عن الاقليميات فـان المرأة العربية في هذا القرن كانت مدهشة كشاعرة او ناقدة او استاذة أدب أو قصصية ، وحين يكون الكلام عن التجديد في الشعر الحديث تذكر شاعرة عراقية ملازمة لهذا التجديد وهي من رواده .

ان قضية (التخلف) هذه ما هي الا مطالبة بالمزيد من التألق في حقيقتها دافعها التواضع العراقي المعروف الذي خرج عن كونه وسطا بين رذيلتين ولو كانت هذه التهمة تخص « الادب النسوي » لما أبديت رأيا لاني اولا لا أصلح شاهدا في هذا الموضوع وأنا في جملة المتهمين ، ولكن « الادب الرجالي » ـ ان صحت هذه التسميات ـ هو الاخـر يجوز فيه هذا « الرأي » ولهذا تجدني أرد أو أعلق على هذا الرأي .

لا تزال العقلية القبلية تنظر الى أدب المرأة بتشكك ، وقبـــل عشرين عاما كانت تلك الذهنية الارتيابية حين تعجب بانتاج امرأة تسأل: من كتب لها ؟ ابوها ، أخوها ، أم صاحبها ؟ . فاذا استوثقت مـــن أصالتها تحولت هذه الارتيابية الى أحد طريقين اما سبق اصرار يجنح الى الاستهانة بذلك الانتاج او حماس مدرسي غايته التشجيع المتعالي .

ان اعتراف صاحب الرأي شبه المجمع عليه ببروز اسماء لامعه في ميداني الشعر والقصة بين النساء ، يعني الكثير ، فالاسماء اللامعة تعكس ادبا لامعا وما كان الادب في العالم على اختلاف العصور الا اسماء لامعة ، وكل المواهب أعمال فردية ، وما سمعنا بجامعة تخرج دفعـات من الشعراء والادباء . ان الاسماء اللامعة تظل تعني الكثير حين تقارن الشاعرة العراقية او تقرن بالكبار من الشعراء في الاقطار العربية ، وحين تؤلف الكتب عن قاصة او شاعرة عراقية ، وحين تدخل ضمن مناهج الدراسة الجامعية في أقطار عربية وغير عربية نصوص لشاعرة او قاصة عراقية .

وبمرارة أقارن بين ما تتهم به المرأة الادبية في **العراق من تقصير** يجعلها في حالة دفاع عن نفسها وهي التي يجب ان يكون مثار فخـر واعتزاز للادباء العراقيين ، وبين ما تناله المرأة في الاقطار العربيـــة الشقيقة من تشجيع وحماس ، وقد قرأنا موءخرا عن لجنة تشـــكلت في لبنان اختارت ست شاعرات من بين أربعين شاعرة لبنانية لتقديـم انتاجهن عالميا ، وهذا خبر يجب ان يدرس في العراق .

وتواجهنا هنا قضية ثانية ماذا نسمي الادب الذي يتطرق للمرأة والذي لا تخلو منه ـ بدرجات متفاوته ـ رواية او قصة او قصيدة باعتبار المرأة جزءا من المادة الحياتية التي يعالجها أي فنان او اديب . هل شعر نزار القباني او لوحات جواد سليم النسائية تنتمي الى الادب او الفن النسائي ؟

وحتى المشاكل التي تبدو لنا مشاكل نسائية محضة مثل قتل المرأة غسلا للعار أليست في اطارها العام مشكلة اجتماعية مزمنة يعاني منها مجتمعنا اكثر مما هي مشكلة نسائية ، الا تتصل اتصالا وثيقا بالبناء الفكري لمجتمعنا وبتقاليده وعاداته المتوارثة ؟

اعتقد ان اصطلاح الادب النسوي يدخل ادبنا ونقادنا في متاهات نحن في غنى عنها . يمكننا ان نتحدث عن الاقلام النسائية لا الادب النسوي .

سهيلة داود سلمان

لا أعترف بوجود أدب رجالي وادب نسوي .. فالادب لا يتجزأ .. واني اسأل لو ان مجموعة من نتاجات قدمت وبأشكال مختلفة ودون الاتيان على ذكر اسماء اصحابها فهل سيكون بالامكان التمييز ؟؟ هناك كتابات لرجال لا تستحق حتى ان تقرأ من حيث ضعف الاسلوب وتفاهة الفكرة ، تقابلها اخرى فيها الكثير من الابداع كتبتها أمرأة .. وبالعكس. .. وبصورة عامة أجد في اسلوب المرأة وخاصة في النثر عذوبة ورشاقة لا أجدها عند الرجال .

اذا اتفقنا على رفض التصنيف اساسا ، فليس هناك اذن تخلف كما يقال .. المأخذ الوحيد الذي قد يوءخذ على كتابات المرأة حين تتشعب وتطول ، هي افتعال الاحداث .. ربما نتيجة الخوف من التصريح بما تريد ان تقول . الخوف من (النقد ـ الانتقاد) ، أو نتيجة الافتقار الى التجربة العميقة الحية .. شحة تجربة المرأة العراقية او افتقارها ان اردنا الانصاف ، يقابله غنى الرجل وامتلاوءه . لا اقصد تجربة بالذات ولو كنت من انصار ممارسة المرأة لحريتها كاملة كالرجل. ارتياد سيارات مصلحة نقل الركاب مثلا على الرغم مما فيها من ازعاجات احيانا ففيها من المتعة الشيء الكثير .. هناك تلتقي بشخصيات عديدة ومختلفة .. وتسمع احاديث قد تمتعك وتغنيك .. فماذا تسمي هذا .؟ انها تجربة . عند تجوالي في الاسواق للتبضع ، السير لمسافات قد يشعرني بالارهاق . .اتنقل من مخزن لاخر وانا محملة احس بثقل ساقي .. امر بهذه المقهى او تلك من المقاهي الشعبية .. القي نظرة حسرى وأمر عابرة وكلي شوق الى احتلال أحد هذه الكراسي التي تمتلىء بالروءوس الحليقة .. هناك اقضي ساعة احتسي (استكانا) من الشاي الذي تصنعه اياد شعبية .. أراقب الناس من زاويتي الخاصة .. تصرفاتهم .. كيف يسلكون .. بأية طريقة يتحدثون ، في نفس الوقت الان قد ارحت جسدي وأعصابي قبل العودة الى البيت سيقول قائل : وما المانع ..؟! اقول بدوري : وما المانع ؟؟ ان الامر بلا شك يحتاج الى كثير من الشجاعة .. لان عيونا كثيرة ستخرج من محاجرها حينئذ .. وستعريني من ثيابي .. وقد اسمع ما لا احب سماعه .. الامر اذن يحتاج الى الشجاعة .. ومن هنا تبدأ المشكلة .. أو المأساة بعبارة أصح ..

المرأة العراقية جبانة ومستسلمة .. والرجل ظالم متجبر .. الرجل أبا وأخا وزوجا .. المرأة في نظر الرجل العراقي الانثى التي تزيل ضجره .. وعليه ان يصونها ويحميها بطريقته الخاصة .. فهي له وحده .. ويبدو ان المرأة تستلذ لهذا فتستكين .

شاعر عربي مشهور جدا .. كان يحلم ان يرى بغداد التي في خياله .. ثم تحقق له ذلك . التقيت به بحكم الصداقة التي تربطنا .. قال والرعب باد على وجهه وعينيه : « لم ار طيلة مكوثي غير روءوس الرجال وغير الصمت يغلف المدينة عند الغروب .. اين المرأة .. ؟؟ أليس لها وجود عندكم ؟؟ انه لشيء مرعب .. من كان يتصور بغداد مدينة الاموات . » هذا ما قاله بعد ان شاهد شوارع بغداد .. فماذا سيقول لو شاهد مدن العراق الاخرى ..؟؟

امرأة شاعرة .. كيف ستعبر وهي تعيش هذه الظروف .. هل تقيسونها بأي شاعر يعيش حياته كأنسان ؟؟

حين قصت المرأة شعرها أول مرة وحين أسفرت أتانا من ذلك العهد الشيء الذي يثير اليوم ضحكنا .. ولكنه ولا شك احتاج الى الكثير من شجاعة المرأة من حينه والى مساندة الرجل بالدرجة الاولى .. اقول بالدرجة الاولى لان المرأة لن تشعر بزوال الخوف من نفسها الا بعد احساسها بمساندة الرجل ومشاركته لها .. فالقوة الجسدية وقفا على الرجال ، وحوش الغاب ، هي الاخرى تملكها .. الرجل العراقي هو نفسه يحس بالظلم والاجحاف في مجتمع مغلق ، فيحاول التنفيس عن ذلك بممارسة ضغوطه على المرأة .

اذا ما جاء اليوم الذي تنمحي فيه عبارة « غسلا للعار » نهائيا من صحفنا وتصير حكاية ينظر اليها كما ينظر اليوم الى « وأد البنات » ومتى ما خلت أروقة المحاكم من مجرمين رافعي الروءوس اعتزازا بجريمة قتل ارتكبوها ، عندئذ لن يكون الادب وحده بخير فالعراق كله سيكون بخير .

حياة جاسم

ما دام الرجل يصنع قدر المرأة ويخطط لها مسيرة حياتها ، وما دام الرجل يمنح المرأة من الحياة ما يريد ومتى يريد ، فان المرأة الحقيقية ليست موجودة ، المرأة الموجودة عندنا ليست هي ، ليست نفسها ، وانما هي انعكاسات لابعاد نفسية الرجل وتطلعاته ومطامحه ، فاذا برزت منهن الاديبة أو الشاعرة فكرت بما يريدها الرجل أن تفكر به ، وكتبت ما يريدها الرجل أن تكتبه ـ والاستثناء وارد ولكنه نادر ـ ولذلك لم نجد الادب النسائي الا في حدود ضيقة وافتقدنا فيه الصدق والاصالة ، والاصوات القليلة الصادقة التي سمعت دفعت ثمن صدقها.

وقد تتحمل المرأة بعض المسؤولية في سلبيتها هذه ، ولكننا نجد لها عذرا اذا فكرنا في أن الكثرة الكاثرة من الرجال ـ المثقفين ـ ما زالوا يؤمنون بأن البيت هو ماكن المرأة الوحيد ، وبأن استزادتها من الثقافة ترف هي في غنى عنه . قد يؤمن بعض هؤلاء أو كثير منهم بنظريات تحرر المرأة ، ولكنهم لا يلتزمون بذلك في واقعهم ، وأنا من المؤيدات لرأي الدكتور علي الوردي في ازدواج شخصية الفرد العراقي .

وما لم تكف المرأة عن ان تكون غيرها ، بل تكون نفسها ، وما لم تكف عن أن تكون وراء الرجل العظيم بل بجانبه ، وما لم يؤمن الرجل بأن المرأة يجب أن تكون صانعة قدرها فان أدب المرأة لن تتسع افاقه ، ولن تظهر فيه نبضات الصدق والاصالة .

عذرا للاختصار ، والتفصيل ذو شجون !

■ مناقشات

محاولة في الكشف عن واقع القصة العراقية

فاضل ثامر : ياسين النصير

عندما قرأنا مقال جهاد مجيد حول كتابنا « قصص عراقية معاصرة » لم نشعر بضرورة الرد على الكثير من الاوهام والاخطاء والتصورات الخاطئة التي شكلت سداة مقالته ولحمتها . بل كنا نعتقد ان القارىء يمتلك القدرة على التمييز والفرز ، وبالتالي سيدرك كل الجوانب الخاطئة واللاموضوعية التي سادت روح المقال المذكور .

الا ان ما دفعنا للكتابة هو اكتشافنا حقيقة مرعبة تدين الوضع الثقافي — ووضع عدد ضخم من المثقفين — ادانة كبيرة . اذا اكتشفنا ان هناك عرفا متدنيا أخذ يكتسب درجة الحقيقة لدى عدد كبير من المثقفين .. وهو انهم — في الاغلب الاعم كما يبدو — لا يتناولون ما يقرأونه بتمحيص ونقد وتقويم ، بل يتقبلونه ، وكأنه حقائق مسلم بها وغير قابلة للاعتراض والرد ، بل ان بعض المثقفين لا يتورع عن التصديق بأي شيء يقرأه ، لضعف في ايديولوجيتهم وغباء في قدرتهم ، وحتى اذا ما حاول أحدهم الافتراء عليك وزعم انك رجل قصير — وكنت طويلا فلا تندهش أن يأتي صديق ليسألك بريبة : هل حقا أنت رجل قصير ؟ .. وقد تتطلع الى هذا الصديق بانكار ودهشة وتساؤل : كيف ... ثم لا تلبث ان تؤكد ما ينفي مثل هذه التهمة الملفقة مادام مثل هذا الصديق يعتمد على الملاحظة العابرة ولم يتح له وقته من التدقيق وانه قد قرأ تلك التهمة بالحرف الاسود أو سمعها عن آخر قال له انها كتبت بالحرف الاسود .

نقول هذا ونحن نحس بمرارة . اذ ان مثل هذا حدث فعلا وهو ما دفعنا لتسجيل بعض ملاحظاتنا على مقال جهاد مجيد كالاتي :

١ — يقول « في رأيي ان ظروفا معينة ، لاصلة لها بالنقد الموضوعي ، ضغطت على الناقدين واخضعتهما لمقتضياتها ، وهذا أمر لم نلحظه عندهما سابقا » ...

وواضح ان الكاتب متأكد من اننا خاضعان لهذه الظروف «المعينة» ولكنه لم يرغب في الكشف عنها ... ما هي ؟ ومن هم القائمون عليها ؟

هل يكفي ان نؤكد للزميل انه ليست هناك أية ظروف ؟ ولكن حسنا قد يرغب القراء معرفة تفاصيل أكثر عن هذه التهمة ... عندما سأله أحدنا عن طبيعة هذه « الظروف » قال لقد قاما بمحاباة بعض القصاصين العاملين في وزارة الاعلام ، لانهما ارادا ان يضمنا الحصول على مكافأة التعويض من وزارة الاعلام !!... هذه لا صحة لها وللحقيقة والتاريخ نود ان نقول : ان كتابنا هذا كان بناء على طلب من دار « الطريق الجديد » التي يشرف عليها السيد **فخري كريم** زنكنه — رئيس تحرير صحيفة الفكر الجديد حاليا — وان الكتاب كان جزءا من مشروع كانت تتبناه الدار للاهتمام بنشر الادب الجديد ، ولتقديم دراسات نقدية من وجهة نظر الفكر الاشتراكي ... وفعلا سلم الكتاب لدار النشر المذكورة (وأظن ان القراء يدركون القيمة الفكرية والسياسية لمثل هذه المؤسسة التي ترتبط بجبهة سياسية يسارية لها تاريخها النضالي المشهور) ... الا اننا لاحظنا ان امكانيات هذه الدار ضعيفة ولذلك رأينا ان نستفيد من حقنا كأدباء في الحصول على تعضيد لهذه الدراسة ... وهذا ما حدث فعلا ...

ترى هل هذا يكفي لاقناع السيد جهاد مجيد بتصوره الخاطىء ؟ .

٢ — يؤكد الكاتب اننا قد اغفلنا بعض كتاب القصة الخمسينية أمثال — نزار سليم — يحي جواد — جيان — خصباك — عبدالله نيازي — اغفالا مقصودا ، واننا مارسنا ضدهم — مؤامرة صمت جائرة — ؟! لسنا ندري لماذا يفترض مثل هذه النية السيئة ضدنا بعد ان اعلن في مقدمة دراسته « اننا نتميز بحس نقدي حسن ، وقدرة تحليلية ممتازة .. ومحصلة ثقافية واسعة ، ودأبوا في بحث اتجاهات القصة العراقية ... الخ » .

المسألة ان الكاتب يفترض ذلك النقص في كتاب مخصص اصلا لدراسة اتجاهات القصة العراقية في الستينات ، وحتى لو كان ذلك فعلا فلا يشكل هذا « مؤامرة جائرة » واذا ما اخطرنا الى الاشارة الى القصة الخمسينية ، فأن هذه الاشارة هي في حدود المقارنة او الربط ، دون ان نشعر بالحاجة للخوض في تفاصيل عن القصة الخمسينية ..

٣ — يرى الكاتب ان في قول ياسين النصير « ان القاص الخمسيني كان برجوازيا بكل ابعاده وان انتمى سياسيا الى افكار الطبقة العاملة» والكاتب يرى في هذا القول تناقضا صارخا ، فهو ما دام قد انتمى الى فكر الطبقة العاملة فلا يمكن ان يسمى برجوازيا لان « الفرد لا يعامل وفق انحداره الطبقي بل وفق انتمائه الفكري للطبقة » الخطأ الذي وقع فيه جهاد مجيد واضح تماما ، فأن الكثير من المثقفين السياسيين الذين ينتمون سياسيا لفكر الطبقة العاملة ، يظلون برجوازيين لانهم يعجزون عن التخلص من الذهنية البرجوازية ، ولذا فهم يحملونها معهم ، مما تسبب لهم ازدواجية قد تتعمق في المستقبل وتؤدي الى طغيان الجذر الطبقي البرجوازي **فيحاول ان يفرض عليها قيمة وافكاره** البرجوازية او بالطبع هذا **لا يعني ان هنالك الكثير من المثقفين** البرجوازيين الثوريين الذين نجحوا في قطع علاقاتهم الطبقية والفكرية بشكل نهائي بالبرجوازية ومن ثم **الارتباط بمصالح الطبقة العاملة .**

لقد خصص الكاتب جهودا ضخمة لمناقشة ذلك ،ورأى فيه تناقضا وخطأ ايدولوجيا جسيما وقدم لنا محاضرة طويلة يتحدث فيها عن كيفية انتماء المثقف البرجوازي الى الطبقة العاملة دون ان ينسى الاستشهاد بماركس وانجلز - وبالطبع لم ينس الاستشهاد بآراء السيد كاوتسكي !. كما امطرنا في مقدمته لاننا تواضعنا وقلنا ان - الكتاب محاولة للكشف عن الجوانب المختلفة للقصة العراقية - فيمطرنا بالشتائم لاننا نتظاهر بالتواضع ، ولا ينسى ان يذكر بشكل مضحك وغيرمبرر مقطعا مأخوذا عن لنين يقول« التواضع والغرور كلاهما صفة برجوازية » .

٤ - يبدو لنا ان السيد جهاد مولع لدرجة غريبة بالمناقشات النظرية المطولة التي « يقتنصها » من عبارة ترد هنا او هناك يعتقد انها خاطئة فيروح مقدما لنا شروحات طويلة ذات طابع نظري « لم يحسن صياغته » فهو مثلا يقدم لنا محاضرة تستغرق الصفحة والنصف من المجلة حول العلاقة بين البناء الفوقي والقاعدة المادية - لا لشيء الا ان القصة الستينية اراد ان يقول ان التطورات التي نشأت في القصة الستينية لا تعود الى طبيعة البناء المادي الجديد وانما تعود الى تناقضات وصراعات الاوجه المختلفة للبناء الفوقي - السياسي خاصة وقد استغرب السيد جهاد أن لا ينسب هذه التطورات الى القاعدة المادية - وراح يتساءل عن مغزى الحديث عن « البنى الفوقية » في مجتمع واحد موءكدا ان البناء الفوقي ينتهي حالما تزول القاعدة المادية، ولست أدري ما هو ذنب القراء لو اننا دخلنا الان في مناقشة نظرية طويلة حول هذا الموضوع الذي يريد السيد جهاد فرضه علينا وهو يستعرض لنا الادبين الالماني والروسي مستشهدا بمقاطع طويلة من كونستانتين نتيفوف من كتابه « دور الافكار التقدمية في تطور المجتمع » .. وباختصار ان ما اراد ياسين قوله ان القاعدة المادية بعد ثورة تموز كانت تهيء الاساس لخلق النموذج الثوري الا ان التناقضات حصلت في الاوجه المختلفة للبناء الفوقي (من صراع فكري ، وسياسي ، وقانوني ...) قد ادت الى ظهور مثل هذا الاتجاه ولست ادري اذا كان من الضروري أن اكرر للسيد جهاد ماقاله هو لنا عن العلاقة غير المباشرة بين الادب والقاعدة المادية . هذه العلاقة التي تصل لدرجة استقلال الادب والفن احيانا في مراحل سياسية كما يقول ماركس .. ولسنا ندري اذ كان من الضروري ان نذكر السيد جهاد ايضا بأن الفكر الماركسي في دراساته اللاحقة قد اعطى اهمية متزايدة للدور الوعي والبناء الفوقي ، واكد على الدور الذي تمارسه الاوجه المختلفة للبناء الفوقي فيما بينها من جهة وتأثيرها على القاعدة المادية من جهة اخرى . كما نجد انفسنا مضطرين لتنبيه الزميل جهاد ان البناء الفوقي لا يزول دفعة واحدة بعد زوال القاعدة المادية السابقة ، بل ان ذلك قد يستمر لفترة طويلة مما يجعلنا امام حقيقة وجود اكثر من « بنيه فوقية » في مجتمع ذي قاعدة مادية واحدة . كما ان هنالك مجتمعات معينة توجد فيها اكثر من قاعدة اقتصادية ومادية واحدة تكون طبعا احد هذه القواعد اساسية ومساندة ويكون للاخرى نفوذ يستمر في مراحل سابقة ، : ان الخطر كل الخطر على الماركسية ان يلجأ البعض من السذج الى تكرار بعض المقولات الماركسية وتعميمها بمناسبة او دون مناسبة دون ان يجدوا الربط العملي لها .

٥ - يواصل السيد جهاد الكشف عن شغفه بالمناقشات النظرية فيلتقط رأيا لياسين النصير حول ظهور الجيل الجديد من القاصين مفاده « فسح المجال لميلاد جيل جديد بسبب فقههم لوضعهم النفسي والاجتماعي ... ويروح يناقشه بطريقة سفسطية مضحكه تقوده الى الاعلان بأن ياسين سقط في حبائل الميتافيزيقية ، ويضيف قائلا انه هنا يكشف عن « مثالية » ولا ينسى فيما بعد ان يوءكد ايضا انها « هيكلية » .

٦ - وفي ختام مناقشته لمقالة ياسين يدافع الكاتب بحماس عجيب عن القاص عبدالرحمن الربيعي ، جعله ينسى كل استشهاداته الماركسية ويدافع عن ترك ابطال عبدالرحمن الربيعي لاحزابهم او انتماءاتهم الفكرية ويرى فيه « موقفا » لا يختلف عن أي موقف اخر جدير بالدفاع عنه اذا يقول : « وفي رأيي ان الربيعي كان عكس ذلك كان واعيا فعلا بكل ما طرح وان الربيعي حمل شارة التجديد في القصة واعطى اشارة البدء ، ابان محاولة التخلف الفكري المتجذر في مجتمعنا في عهد العارفين ! ... »..

واحب ان يعرف السيد جهاد اننا لم نكن نحمل أي رأي مسبق ضد الربيعي عند الشروع باعداد كتابنا ، وان ما قلناه كان نابعا من قناعة شخصية ومن موقف موضوعي نراه ونعلنه دون حاجة لاخذ موافقة أي شخص .

اما مناقشته الكاتب لمقاله « فاضل ثامر » فمضحكة . فهو يرى :

١ - ان هذه الدراسة « خلاف ما عهدناه في مقالاته النقدية الموضوعية المشخصة بدقة ،حيث تغافل عن هفوات بعض القصاصين واشاد بهم وهول انتاجهم ومن جهة اخرى قلل من شأن قصاصين واكبر الصغير من مثالبهم .. يبقى قصاصو الجانب الاول في مكان التألق والبروز ..» .

كان بودنا ان يكشف لنا من هم قصاصو الجانب « الاول الذين اردت لهم ان يكونوا في مكان التألق والبروز » ؟! . وانا لا استطيع الا ان أقول : بأني اشعر بسعادة لاني اكتب بضمير نقي وبموضوعية ونزاهة ، وانني اتعامل مع كل القصاصين من موقف واحد . لانني اذا ما تخليت عن هذه الموضوعية والنزاهة فسوف لن احترم نفسي ، وعند ذاك ساكف عن الكتابة .. انا اكتب بقلب مفتوح وصريح ويوءلمني ان يتهمني انسان يصدر احكاما متسرعة بنزاهتي وموضوعيتي ، وهو يعرف جيدا يوم ان قدم لي قصصا رديئة فاستطعت ان ادله على مواطن الهزال ، واظنه لن ينسى ملاحظاتي تلك لانها كانت رغم صراحتها وقسوتها موضوعية ونزيهه وتستهدف تقديم الحقيقة له وعدم تملقه او خداعه .. اليس كذلك ؟ ومع ذلك اكتفي بهذا الدليل فلا اشعر بحاجة الى التدليل على سلوكي الموضوعي في كل ما كتبت وفي تعاملاتي مع الاخرين .

٢ - يقول الكاتب « اذا كانت هناك نية صادقة في تقديم نماذج تعكس الواقع السائد .. ثم لا ينى ان يعيد الكرة مرة ثانية باننا مارسنا موءامرة صمت مقصودة ضد خالد حبيب الراوي وضد عائد خصباك .. » . ان مناقشة الكاتب بهذه النقطة اتسمت بنفس اللجاجة وبمنطق سفسطي يعلك الكلمات لدرجة القرف ... ان ما اود ان نقوله هنا هو اننا في اختيارنا للنماذج لم نكن نهدف الى اختيار « افضل النماذج » كما يريد السيد جهاد وغيره ، بل الى تقديم صورة موضوعية للاتجاهات القصصية السائدة بدون تزويق او تزييف اذ ان تقديم مجموعة ممتازة من الاقاصيص لا تقدم صورة امينة وموضوعية لهذه المرحلة ، بل تقدم وثيقة مزيفة لا تكشف عن مستويات الوعي الفني والفكري السائدة بين قصاصين ذوي مستويات متباينة ، نحن لم نكن نهدف الى تقديم باقة ازهار ملونة ومتنوعة ، كنا نريد للقاريء العراقي والعربي ان يأخذ صورة واضحة وامينة عن ما هو سائد فعلا في القصة الستينية .. اما مسألة الاسماء التي اخترناها فهي تلك التي استطاعت (في رأينا طبعا وقد يخالفنا فيه الاخرون) ان تبرز خلال الستينات وان تكون مشكلة للتيارات السائدة في القصة الستينية بكل اخفاقاتها ونجاحاتها ، وقد يكون عدم تمثيل البعض من القصاصين - كخالد حبيب الراوي او عائد خصباك او عبدالاله عبدالرزاق - في هذه القائمة لا يعني تجاهلا لهم بقدر ما يعني وجودهم ضمنا في النماذج التي اخترناها ...

ويلجأ الكاتب الى لغة غريبة عندما يشير الى اننا قد اهملنا انتقاء أي قصة نسائية ، لان محاولتنا قد جاءت تمشيا مع محاولة « ملهمنا » - محمود امين العالم - الذي لم ينشر أي قصة نسائية ايضا! اهذه موضوعية في النقاش ؟ نحن لا ننكر ان تجربة الناقد امين العالم رائدة (في الواقع قدم مجموعة واحدة مع القاص غائب طعمه فرمان عن القصة العربية ، واخرى عن القصة المصرية - مقدمة طه حسين) الا اننا لا نتذكر ان تلك المجاميع لم تحتو فعلا على قصة نسائية ، كما انها ليست المحاولة الوحيدة اذ تبعتها محاولات عديدة منها « قصص

قصيرة » التي اصدرتها سلسلة ـ كتابات معاصرة ـ وهو اسلوب شائع في كل العالم ، ولسنا بحاجة لان نتجاهل القصة النسائية لان (ملهمنا) كما تقول ... ونحن نعتز به لو كنا قد اطلعنا فعلا على مجموعته التي تتجاهل القصة النسائية ...

٣ ـ ويبدي الكاتب بعد ذلك استياءه لان فاضل ثامر يستشهد دائما بالقصة المصرية وهو يرى ان (ولعه) هذا بالمقارنة والاستشهاد (دون تعليل) وبودنا ان يعرف جهاد ان تماثلا واضحا وكبيرا بين تجربة جيل الشباب عندنا وفي مصر ، اولا ، وثانيا لان القاص العراقي استفاد فعلا من تجربة هذا الجيل او الجيل السابق ، وان القصاصين الشباب العراقيين يتابعون بعناية فائقة كل النماذج القصصية الجديدة خاصة ما تنشره مجلات كالكاتب وجاليري ٦٨ ونادي القصة ، ويبدو ان الاخ جهاد لم يتابع بشكل جدي هذه التجربة ، صحيح . استطاع الكثير من القصاصين العراقيين ان يتطوروا تطورا ذاتيا مستقلا دون تأثير كبير بالاخرين ـ خاصة المصريين الشباب ـ الا ان عددا اخر استفاد منهم كثيرا . بل ان بعضهم راح يقلد هذه التجربة بدون وعي ، فقدم لنا نماذج عديدة يمكن الاشارة بسهولة الى اصولها اذا اقتضت الحاجة . نحن هنا لا نريد نكران الافادة من تجارب الاخرين ، ولكننا بصدد الكشف عن الاصول والموءثرات والروافد التي تخلق هذا الاتجاه الادبي او ذاك ، خاصة وان الثقافة العربية هي كل واحد ، وان مشاكل الوطن العربي هي واحدة في الاغلب ، ولا توجد بينها هذه الحواجز الاقليمية والسياسية المفروضة عليها .

ويعتقد القاص بعد ذلك ، ان هنالك تناقضا بين ما كتبته في مقال سابق حول «أزمة القصة العراقية» وبين «مقدمتي لقصص عراقية معاصرة » حيث قلت « ان رفض الجيل الجديد للواقعية لم يكن مجرد رفض عقلي بل كان يكشف عن روءياه الجديدة للواقع » ويرى ان هذا الجيل لا يمتلك اية روءيا وان ثورته هي مجرد ثورة سلبية . انا لم أقل مسابقا ان الجيل الجديد لم يكن يمتلك روءيا ابدا . بل قلت انه كان يمتلك روءيا قاصرة .. ان القصة الستينية تسقط في محدودية روءيا القاص وعجزه عن فهم مظاهر الحياة والكون والانسان وهو نفس المقطع الذي استشهد به الزميل جهاد ... فأين التناقض اذن ؟. أما ما هي تلك الروءيا ـ فتلك مسألة أخرى واضحة في دراستي ولا حاجة لارهاق القاريء بمقتطفات طويلة .

٤ ـ كما لم اجد تعارضا بين ما قلته عن عجز القاص عن اختيار جهة الانحياز وبين ما طرحه حول مسوءولية القاص . وواضح مما طرحته في دراستي انني لم اكن بمعرض تبرير سلوك القاص ، بل عبر محاولة الكشف عن المناخ الذي كان يعيش فيه . اذ ان « عدم قدرة القاص على تحديد موقف ثوري فاعل » لا يمكن ان يعود الى جهل القاص بل كما اشرت الى مستوى وعيه واستعداده الكفاحي والى انتمائه الطبقي ـ مرة اخرى يعود الكاتب الى اطلاق الاتهامات جزافا فهو يعتقد بأني احاول ان اخفي صفات معينة على القصاصين لا وفق ما لديهم فعلا ، بل وفق ما يعتقدون انه لديهم ، وهذا حكم جائر فنحن لم نسأل القصاصين رأيهم في انفسهم لنضمنه احكامنا النقدية ، بل ان استقراءنا للاعمال القصصية ذاتها هو الذي قادنا الى اصدار هذا الحكم او ذاك .

٥ ـ عند مناقشة الكاتب للقصة العبثيه وللقصاصين المتأثرين بالتجربة الكاموية او العبثية ـ يقع الكاتب في خطأ واضح وهو عدم فهم طبيعة المقارنات والاحكام التي كنت قد اصدرتها حول هذا التشابه والغريب انه يتحدث عن البطل الايجابي والسلبي وعن العبث مكررا نفس الاقوال التي سبق وان قلتها شخصيا في دراسة اخرى سبق وان ظهرت في مجلة المثقف العربي تحت عنوان « البحث عن بطل جديد للقصة العراقية » واعتقد ان السيد جهاد يتذكر ما سبق وان قلته من احكام جاء بها هنا ليقدمها لي كجزء من محاضرته التوجيهيه القيمة !!

٦ ـ ينكر ان تكون لدى احمد خلف اية قيمة فكرية موعاة ـ وانا اعتقد ان احمد خلف من القصاصين المقلين الذين يمتلكون افقا فكريا ، عميقا ويطرحون خلفيات فلسفيه وفكرية لمعظم اعمالهم القصصية ، وانه لا يفكر بالحركة الظاهرية للاشياء ، وانما بدلالاتها ، ويجد البحث عن بعض التجارب الصوفية المتفردة .

لست ادري لماذا يفترض اني كنت ضد قصة جمعة اللامي فيروح يتحدث لي عن محاولة جمعه في ادانة « الممارسة الثورية الخاطئة » ـ كذا ـ وينتهي بتكرار مقولة لنين المشهورة ـ لا حركة ثورية بدون نظرية ثورية ـ ... ان ما اردت ان اوءكد عليه ان التجربة القصصية هنا تفتقد الكثافة الداخلية ، ولا تكتسب وجودها الا من خلال حديث الراويه ـ وانت لا تمتلك النمو الدرامي لتجربة داخلية محددة . وهذا حكم لا ينسحب على جميع محاولات جمعه اللامي ولكنه ينطبق على اقصوصته هذه ..

٧ ـ لست ادري لماذا يعتقد السيد جهاد اني كنت في موقف المحاباة للقاص موسى كريدي ـ ربما يعود ذلك الى الاعتقاد الخاطيء الذي كشف عنه منذ البداية بقوله : ان هنالك «ظروفا معينة» دفعتنا لمجانبة الموضوعية ، ربما كان يفكر اننا كنا نسلك ذات السلوك الذي يسلكه البعض في تملقهم لمسوءولي المجلات والصحف ...

ولا يتحرج بعد ذلك من عودته لنظرية « الرفع والخفض » التي يزعم انني امارسها فيطبق ذلك على نقدي لقصة فهد الاسدي التي تحدثت عنها بحب واعجاب ، ويرى ان جانب التقييم هو من نوع (الرفع) اما النقد ـ وهو كما يبدو خرافة النقاد فهو من نوع (الخفض) . فما دامت سوء النية متوفرة لدى الكاتب فانه يعتقد ان كل اشارة مهما كانت ـ لا يمكن ان تزيد عن كونها اما « رفعا » او « خفضا » ..

ويختتم السيد جهاد « نقده » ! بالادعاء بأني كنت اتحاشى محمد خضير ، وكان لدي توق الى (غمط) « الارجوحة » لولا سمعة القاص، ـ لست ادري كيف استطاع السيد جهاد ان يكتشف كل هذه التكهنات العجيبة رغم ان ما قلته عن محمد خضير لم أقله عن قاص اخر ..

يبدو لي ان السيد جهاد واقع في تصور خاطيء عندما طرح نظريته السيئة عن « الرفع والخفض » واعتقاده الخاطيء عن وجود « ظروف معينة » دفعتنا الى تجنب الموضوعية وكم اود لو يحاول السيد جهاد اعادة قراءة نقدنا بعد ان يتحرر من هذه الاوهام ، ويطرد الوساوس التي توءرقه والتي تجعله يفترض (سوء الظن) فينا مسبقا .

٨ ـ اما خاتمة المطاف معي ، وهي تهمة خطيرة يصدرها بحقي ـ والتي يبدو انه تلقفها من احد المتبرعين ـ والتي مفادها اني لا امتلك القدرة على الكشف عن النواحي الجمالية في القصة لذا اهرع الى المضامين ، وان نقدي بسبب ذلك هو نقد مضموني بحت ، لذا اضيع الكثير من خصائص القصص الجيدة فهو يعكس جهلا مطبقا بالاتجاهات المعاصرة للنقد الادبي الذي لم يعد يتعامل مع النص الادبي كشكل وكمضمون فقط ، بل ككيان عضوي متكامل تتداخل فيه التجربة والدلالة بشكل لا يمكن فصلهما بسهولة . وان الزمن الذي يكتفي فيه القاص بدراسة العناصر الجمالية والبنائية والشكلية فقط قد ولى الى غير رجعه ، كما ان النقد الذي يقيم كيانه على اسس سوسيولوجية وفلسفية فقط هو نقد سلفي ، وان النقد الحديث هو الذي يزاوج بشكل ابداعي بين كل منجزات الفن والفكر ، في آن واحد . والقاريء الذكي يستطيع ان يكتشف في نقدي التطبيقي لاقاصيص المجموعة اهتمامي الكبير برصد الجوانب الفنية والبنائية للعمل القصصي وربط ذلك بالموقف الفكري والفلسفي للقاص حيث يتحول المعمار القصصي الى وسيط للروءيا الخاصة للقاص ...

وختاما حبذا لو قدم لنا السيد جهاد وفي مرة قادمة محاضرة عن النقد الذي يريد ....

تقارير

العـراق

دور المثقف العربي في المعـركة :

تحت شعار « النفط كسلاح في الكفاح ضد الامبريالية والعدوان الاسرائيلي » عقدت الندوة العالمية للنفط ، في بغداد . وخلال انعقاد هذه الندوة من ١١ — ١٤ من شهر تشرين الثاني كانت ردود الفعل كبيرة ، ومهمة في أرجاء العالم ، وأجهزته الاعلامية المختلفة .

كان انعقاد هذه الندوة ، وتحت هذا الشعار بالذات تجسيدا ثوريا ، واعيا لمرحلة ملتهبة وحقيقية من نضالنا العادل والعظيم ، في سبيل اقتصاد متحرر .

لقد حضر هذا اللقاء العالمى ، الفريد عدد كبير من الشخصيات الهامة على مستويات عديدة ، سياسية واقتصادية ، وأدبية . وقد بادر القسم الثقافى فى اذاعة بغداد الى عقد ندوة عن دور المثقف العربى فى المعركة ، عقدت الندوة فى استوديو الاذاعة في الساعة التاسعة والنصف من مساء السبت المصادف في ١١ تشرين الثانى ، واذيعت مباشرة من اذاعة بغداد ، وسجلت لتقدم فى التلفزيون على حلقات .

وكانت جريدة الجمهورية قد نشرت على صفحتها الاخيرة تغطية لهذه الندوة الادبية [التي اشترك فيها الاساتذة لطفي الخولي ، شفيق الكمالى ، يوسف السباعى ، سعدى يوسف ، سعد قاسم حمودى ، وحسين فهمي ، وقد أدارها محمد مبارك وابراهيم الزبيدي] في عددها الصادر في ١٤-١١-١٩٧٢ ...

« .. افتتح الندوة الشاعر ابراهيم الزبيدي وعرف بالمشاركين ثم أعطى الكلمة للسيد محمد مبارك الذي مهد للندوة ، بمقدمة سياسية ، ثم وجه السؤال للاستاذ السباعي : ما هو مفهومكم عن الالتزام كقضية وكموقف ؟ ..

وبدءاً ، اراد الاستاذ السباعى ان يلفت النظر الى كلمة « المثقفين » (بفتح القاف) والفرق بينها وبين « المثقفين » (بكسر القاف) .

قال : المثقف (بالفتح) هو حالة انتقال من حالة عدم معرفة الى حالة معرفة اما المثقف (بالكسرة) فهو القادر على التأثير بالغير بموهبته أو بصنعته أي ان المثقف هو المؤثر في الانتاج والذي لايريق جهده سدى . وليس هناك اديب غير ملتزم الا اذا كان أديبا مجنونا ، وهذا تنتفي منه صفة الاديب ..

واستطرد السباعي : ان الاديب مواطن يحيا بمجتمع وينفعل بالتجارب والعلاقات الانسانية وهو يتميز عن غيره بالحساسية المفرطة وقوة التأثير وسرعتها وهو القادر على نقل احساسه بطريقة تؤثر في الغير وتغير اتجاهه ..

وبطبيعة كون الاديب يحيا في المجتمع فهو « يخوض مرحلة النضال ، وينفعل انفعالا تلقائيا وهو هنا التزام الاديب الحر بمجتمعه والتعبير عنه بأمانة واخلاص .. »

وتحدث عن الفرق بين الاديب الخلاق الموهوب وصناع الادب (ككاتب السيناريو أو معد القصة اذاعيا .. الخ) .

مبارك : لابد للثقافة ان ترتبط بالثورة أو بنقيضها .. ولابد للاديب المرتبط بالثورة ان ينتسب انتسابا واضحا وينحاز انحيازا كاملا لهـا .

السباعي : أنا لا أقصد ان .. هو ايه انت لخبطت علينا الكلام واجبت بالنيابة عني ، ولا ايه !؟

لطفي الخولي : يا استاذ سباعي .. المسألة واضحة ، المبارك انطلق من ارضية طبقية ، من موقف جدلي ، انت مش جدلي ، هل انت موافق على الموقف الطبقي ، فمبارك ينظر الى الثقافة بمعيار طبقى وانت لا تنظر الا اليها بمعيار عام ..

الكمالي : الاستاذ يوسف تكلم عن موضوع نختلف معه منذ البداية . فالمثقف عنده وسيلته هي الثقافة فقط ، أنا أقول المثقف هو غير « المتعلم » .. والالتزام لايعني انفعال الاديب بأي حدث ، اذ انني يمكن ان ارى اقطاعيا يضرب واتأثر لذلك انسانيا ، ولكن ثوريا .. المسألة تختلف .. اني أفهم الالتزام بالجماهير ، والوقوف مع الطبقات المسحوقة ، والانفعال التلقائى قد لا يكون دائماً صحيحا ، الالتزام أن اغير الواقع لاننا لانريد ان نضع عالما جديدا ، وهذا العالم يتطلب تغيره أشياء كثيرة ، وهذا يتطلب مني ان اساهم في النضال اليومي كأديب ملتزم ، فهل المهم ان أكتب عن شروق الشمس أو عن ٥ حزيران .. هل أكتب عن التكنولوجيا أم عن المعركة الحقيقية ؟.. بعد ٥ حزيران طرحت أشياء كثيرة مشبوهة تدفع الى اليأس .. واننا نرفض الادعاد الزائف الذي يقول « ليس بالامكان أحسن مما كان »

فالادباء الحائرون الذين لعنوا كل شيء ، لعنوا الجميع ، هؤلاء ينتمون الى القسم الثاني .. اما القسم الاول فهو الذي لم ييأس .. واستمر في النضال ..

سعد قاسم حمودي : الثقافة ليست تراكما في معارف ومعلومات محدودة ، وانما اتخاذ هذه المعارف وسيلة لتحريك الواقع وسبر أغواره وتغييره .. والمتعلم ليس أكثر من مكتبة بشرية .. أما المثقف والمثقف الثوري بالذات فهو الانسان المتسلح بالمعرفة وقوانين التطور والقادر على الفعل والتغيير باتجاه تقدمي .

الخولي : عبر ما ناقشه الاخوان .. نحن أمام منهجين في رؤية الثقافة : المنهج المادي الجدلي ومنهج الاستاذ السباعي يرى ان هناك الاستاذ السباعي المثالي — الانساني . شيئا مطلقا اسمه الانسان (وهذا رأيي من خلال مناقشاتي مع الاستاذ السباعي وقراءاتي لمؤلفاته) وهذا الانسان خارج نطاق الصراعات ، وان دور الاديب يأتي ليجسد هذه الصراعات ، أما من خلال زهرة أو معاناة حب أو في حركة وطنية وهو يرى الوطن دائما على حق .

انه ينظر الى الثقافة في انها الحد الادنى من كم المعلومات في فرع معين ، وان دور المثقف هو في نقل هنا الكلام بغض النظر عن دور المثقف في الصراع الطبقي ، وهو اتجاه الاستاذ السباعي ، وقد عبر عنه بوضوح .

أما نحن فنقف في الطرف الاخر ونرى ان هناك صراعا ، وهو في الحقيقة القضية المطلقة الوحيدة .

السباعي : يمكن ان أكتب ضمن النكسة عن زهرة ، فان الحياة متكاملة ، لذا يجب ان اجسد كل ما في الحياة من جمال وانهـــا تستحق الحرب وتستحق القتال .. أما ان تقول لي اكتب عن الصراع الطبقي .. فلست مستعدا لذلك : « ابحث عن كاتب يكتب لك » !
ـ انا ملتزم بالذي قلته !

الكمالي : الفرق ان لا اكتب عن شروق الشمس بتجرد .. بل ان اربط بين قضية الخيال وقضية الجماهير ، بين الوطن والجمال .

السباعي : بورسعيد تنضرب وانا أقول : « يازهرة في خيالي » ده مش معقول ! اذا اعطيت البندقية لطه حسين ونجيب محفـوظ فماذا يعملان بها ؟

أنا لا أؤمن بالصراع الطبقي ، فالعائلة المصرية لا يوجد فيهـا صراع طبقي .

لطفي الخولي : عائلتي بورجوازية صغيرة ، وهذه مشكلتي ..!
ان المدرسة التي يمثلها الاستاذ السباعي لاتزال موجودة ، وأقول الحق ، ولها الغالبية ، ومن الضروري ان نحاورها ونكسب مـن صفوفها .. والقضية الحقيقية ، في اعتقادي ، اننا اخذنـا الادب والفن بمعيار المادية الجدلية ولكن بتبسيط .. وبطريق ميكانيكي .. اخذنا الواقعية الاشتراكية في بدايات الثورة الاشتراكية في روسيا .

أخذنا بالمعيار الذي أطلقه مكسيم غوركي في المؤتمر الاول لاتحاد الكتاب السوفييت ، نظرة جدانوف .. ولكن هذا الفهم للواقعيـة الاشتراكية هو الان موضوع نقد شديد .

ان تلك الاعمال تحدثت عن الانتصارات دون ان توضح الجانب السلبي والمعاناة الانسانية في المجتمع هذا الاديب الذي يكتب بهـذه الطريقة أديب مسطح .. نحن نطلب بالكتابة عن ليلة حب رائعة ، ولكن عبر المعركة .. وهذا موجود عند اراغون وايلوار وايفتشنكو .

نحتاج الى النظرة داخل الانسان ، الى تصوير ذاتيته من خلال الغور في أعماقه .

ان المثاليين أكثر عمقا منا ، وقدموا أدبا استطاع ان يخلق لـه قراء اكثر منا نحن لو استطعنا ان نخلق زواجـا صحيحا بين اغوار الانسان وبين الفهم السليم للواقعية لحققنا الكثير ، ولربما كسبنا الاستاذ السباعي الى صفنا !

مبارك : ان التناول الميكانيكي للالتزام جر الكثيرين الى معاداة الالتزام .. فالالتزام ذو بعد واسع .

حسين فهمي : لو قلنا المثقف الثوري لحلت المشكلة ، النقاش دار حول المثقف ببعديه . .أما الواقعية فتعني موقفا اناضل من أجله سواء بالريشة او بالقلم او بالاغنية اعتقـد انه من الاجدى أن تكون المناقشة حول دور المثقف الثورى .. الخ .

سعدي يوسف : الاستاذ السباعي أراد أن يأخذ مسألة الاشتقاق اللغوى واطلق على المثقفين اسم الطبقة وهـذا فيه تجاوز ، كذلك تحدث عن الاديب والانفعال التلقائي وهذا يعتبر أدنى درجة من درجات الابداع الفني اذ ان المسألة هنا تأخذ اتجاه الاطلاق .

وحول ما جاء بكلام الاستاذ الخولي ، هل هناك من تناقض بين المنهج الانساني والمادي الجدلي .؟ وتحدث عن نكسة الادب الاشتراكي بعد ثورة اكتوبر .. واقول انه في زمن لينين كان هناك ماياكوفسـكي ويسنين وغيرهم .. فى المرحلة الجدانوفية لابد ان نفرق بين الرواية السوفيتية وبين الشعر .. فالاخير حافظ على نقاوته .

مبارك : التقى مع الاستاذ السباعي في مسألة الصدق ولكن ان تكون صادقا .. هذا منطق مثالي .. المهم ان الصدق التأريخي هـو الاساس الاسلم .. وان تغور فى الاعماق الانسانية هو ان تكشف الواقع

واني اطرح السؤال الجديد : ما هو دور الاديب الثورى فى المعركة ؟

السباعي : ممكن ان يقوم بدوره عن طريقين : التلقائي .. عبر الانفعال والتأثير .. والتجنيد .. والتحريك ففي الانفعال التلقـائي نجد القصيدة أسرع أشكال الادب بالتأثر السريع وقبلها تأتي المقالة ، ثم القصة القصيرة تأتي بعد الشعر ، فالرواية تحتاج الى زمـن للاختمار اما بالتجنيد في المعركة ، وهذا لا يأتي تلقائيا ، بل ان ينقل الاديب الى أرض المعركة لكي يستطيع أن ينقل الواقع ويحيا حيـاة المعركة ، ينقل صورة واحاسيس الجندي ويحسسوه بأنه معنى به ، ويعيش في قلوب الناس .. بل ان تعمل ندوات في المناطق المختلفـة يتحدث فيها الاديب المجند عن المعركة .. ثم الكتابة عن هذه التجربة وثالثا ان يدخلوا قضية الدعاية في خارج الوطن ، بأن توضع تحـت تصرف الادباء كل الوثائق والكتابات التي تشوه قضيتنا ، لـكي يتمكنوا من الرد عليها .. والى جانب ذلك ان يقيموا علاقات واسعة مع الادباء والمثقفين خارج الوطن .. من الاجانب « وهذه عايزه تجنيد للكتابة وعمل مساعدات » .

س : الى أي مدى استطاع المثقف العربي أن يكون قوة ايجابية فاعلة في حركة الثورة العربية ..؟

الكمالي : السؤال يفترض مسحا كاملا لنتاج الادباء العـرب وهذا غير ممكن .. اعطاء ملامح للموضوع : أعتقد ان الاديب العربي الى نهاية الخمسينات كان فعالا بشكل واضح أما في السـتينات فاصبح لاحقا

الخولي : نحن نريد عقلا واعيا بالاحداث يلهث خلفها وليـس مؤثرا فيها .. الادب العربي بعد ٥ حزيران أصيب بنكسة كبيرة وكان يمكن ان تكون ٥ حزيران انطلاقة جديدة .. اما الذي شاع فأن المسألة أدت الى مواقف ضياع ، لذا فالاديب العربي لم يؤد واجبه كما يجب .. فالشاعر والاديب من واجبه أن يكون مبشرا ومحرضا وعرافـا .. لا يكفي للاديب أن يكتب فقط .. الاديب مطلوب منه أكثر من الفـرد العادي .. دور الشعراء أكثر من كتاب الرواية في التحريض الآني والروائي حين يكتب رواية جديدة وجيدة يؤثر أضعاف تأثير الشاعر .. والمسألة باعتقادي هي ليست زيارة الجبهة بل مسألة المعاناة .. والحماس الآني ينتهي بانتهاء الانفعال ، ونحن بحاجة الى موقف ثابت ونضال مستمر .

سعد قاسم حمودي : مع بدايات نشوء الفكرة التقدميـة في الاربعينات والخمسينات لعب المثقف العربي دورا هاما وطليعيا في ايصال الفكر الثوري الى الجماهير العربية ودفعها نحو مواقف أفضل ، فتحول دور المثقف العربي بعد انتصار الخمسينات وحتى قيـام (الوحدة العربية بين مصر وسوريا) وغيرها الى مصفق ومبرر ، والى أداة بيد السلطة ، فتخلى عن دوره الطبيعي والطليعي ، وتحـول الى شيء آخر ، واستمر هذا الانحسار وبلغ ذروته قبيل ٥ حزيـران ١٩٦٧ ..

أما الآن وبعد ان كانت هناك ردود فعل ثورية ضد النكسـة القومية الكبيرة بدأت مراجعات كثيرة بالنسبة لاوساط المثقفين ..

وهنا لابد من توضيح : هناك المثقف الملتزم الذي اسـتطاع من خلال خط الحزب أو المنظمة السياسية التي ينتمي لها ان يقوم بدوره بين الجماهير ويتراوح هذا الدور عند المثقف غير المنتمـي الى جهة سياسية ..

واذا طرحنا السؤال : هل أدى المثقف دوره ؟ فالاجابة للاسـف بغير صالح المثقف العربي ..

لذا فالمثقف العربي مطالب اليوم ان يلتحم بقضايا الجماهـير وان يرسخ قيم الثورة العربية وان يبلور الوعي بالواقع من اجـل

تغييره بصيغ تخدم الحركة الثورية العربية في ظرف اشتداد الهجمة الامبريالية الصهيونية الرجعية .

مبارك : في معركة التحرير نستطيع ان نقول ان المثقف العربي استطاع ان يقوم بدوره ، ولكن في مرحلة البناء لم نجد شولوخوفا آخر **يكتب لنا عن الارض البكر .. (وتلا مبارك أبياتاً من شعر الجواهري مستشهدا بها على هذا الدور في معركة التحرير) ..**

الكمالي : الادباء ساهموا مساهمة كبيرة في دفع الحركة الثورية في مرحلة التحرير ، والاديب عموما تعود على المعارضة ، على السلبية ازاء النظم ، ولم يوطد نفسه للبناء .. وغوركي ـ مثلا لو استمر بعد الثورة بكثير لما اعطى نتاجا كالذي سبق الثورة ..

السباعي : ان العملية لا يمكن ان يبت فيها الا ناقد يقوم بمسح كامل للنتاج العربي كله .. نحن ندور ، ونقسم الادوار ..

ساهم الاديب ، ولم يساهم .. هذا غير ممكن .. هكذا ..

لطفي الخولي : اننا نتحدث عن ظاهرتين ، هناك من يتحدث عن الفنان المبدع ، وعن الاديب والمثقف .. أرجو ان نخرج من **العموميات الى الواقع الحالي ، وتتحمل القوى الوطنية والثورية ، والنظم الثورية في الوطن العربي** (مصر ، العراق ، الجزائر ، سوريا ، اليمن الديمقراطية) عبئا ومسؤولية تاريخية وبالاخص المثقف الثوري الملتزم بجبهة أو اتحاد أو حزب سياسي ..

(ثم تحدث الاستاذ الخولي باسهاب عن الصراع والحوار بين القوى الثورية والوطنية واجنحتها على الارضية الثورية ، وضرورة ان لا يكون من يختلف معي ، يعتبر خائنا .. وقال انني لست في العراق جوا جديدا ، الاطراف السياسية تتناقش ، وتختلف لدرجة الصراع لكن هناك نقطة أو خطأ ينفقون حوله وهذا هو أهم ما في الامر).

حسين فهمي : ان نتكلم عن دور المثقف لا الاديب ، لان الاديب ليس بالضرورة أن يكون مثقفا ، وربما هناك أكثر من شاعر مبدع لكنه غير مثقف ، فالمثقف هو من يمتلك خلفية ثقافية عالية ..

والجماهير بحاجة الى علم بحقائق قضايانا وليس بالحماسة ، لانها لا تحتاج الى الحماسة .. والفرص أمام المثقف للتعبير عن رأيه غير متاحة على امتداد الوطن العربى ، **مازال المثقف العربى الذى لا يجيد لغة اجنبية يجد صعوبة فى تثقيف نفسه ازاء الانفتاح الكبير فى التيارات العالمية ..**

نحن بحاجة الى طليعة تؤمن بالتضحية وتتاح لها الفرصة لاداء دورها الاكبر ..

س : كيف نستطيع ان نجعل من انتصارنا في معركة البترول ، عملا نسهم فيه عبر الثقافة ؟

سعدي يوسف : التأميم كان طموحا شعبيا عميقا ، ظل يعيش في تصور الناس وهو يحمل الضربة ، وروعتها . حدث التأميم ولد ، وان الولادة جاءت سريعة وخاطفة ..

ومع الاستمرارية ، تحول حدث التأميم الى ظرف نعيشه .. لذا فان توسيع الاستجابة للتأميم تأتي فيما نشهده الان من انعطاف حقيقي في مسار الادب في العراق ..

١ ـ انحسار موجة الغموض في الشعر ..

٢ ـ تخلي القصة الجديدة عن المتاهات العديدة ..

٣ ـ مراجعة الشعراء لانفسهم وقد تجلى هذا في نتاجهم الاخير ..

٤ ـ الاسهام اليومي في الصحافة والاذاعة أوجد ازدهارا في أدب المقالة ..

٥ ـ لاحظنا تلاحما بين صفوف المثقفين التقدميين ..

٦ ـ التوجه بالادب والفن الى الجماهير ..

٧ ـ اختفاء النتاج الذي يعمق الانقسام ، وسيطرة النتاج الذي يعمق الوحدة .. وهذه النتاجات تمثل عودة الى الينابيع الثقافية ..

وضروري ـ عقب سعدي ـ ان ندفع برفق ولكن بتصميم هذا الانعطاف .. الى تقوية تلاحم صفوف اليسار ، وهذا التلاحم يستدعي كل الحرية في الادب التقدمي ، وتجاوز الحساسيات والسلبيات السابقة وتشجيع النقد والنقد الذاتي في داخل الجبهة التقدمية .

****

من ثم لخص أحد مديري الندوة ابراهيم الزبيدي ، مجمل المناقشات وطلب من الاساتذة تلخيص آرائهم ، فقال السباعي انني لا استطيع تلخيص ما قلته خلال ساعتين .. وقام الكمالي بتلخيص الندوة وأكد على ضرورة استمرار الحوار ..

وتحدث الاستاذ لطفي الخولي عن اتجاهات المثقف والثقافة وطبيعة الصراع ، وواقع الحركة السياسية في الادب ، وانجازات التأميم وتحدي اسرائيل ، وطرائق القضاء عليها ، وأكد ان الانحسار الكبير في الوطن العربي جاء انجاز التأميم ضربة قوية متحدية له .. وللامبريالية الاميركية التي تصورت ، وخلقت تصورا ، بكونها مهيمنة هيمنة كاملة على الوطن العربي ، واجرى مقارنة بين ظروف تأميم قناة السويس وظروف تأميم النفط ، وتحدث عن الموقف من المسألة الكردية ، وفهم حلها ديمقراطيا .. وطبيعة هذا الفهم ..

ثم تحدث الاستاذ سعد قاسم حمودي عن المثقف والسلطة وأوضح بأنه لا يعني السلطة الثورية ، التي يكون من واجب المثقف الملتزم ان يلتحم بها . بل انه يعنى اولئك الذين اصبحوا ادوات للسلطة الرجعية ، والتزموا جانب معاداة الشعب وقضاياه الاساسية وبرروا الدكتاتوريات والمواقف المشبوهة ..

ثم في الختام شكر الاستاذ حسين فهمي العراق الذي أتاح له هذا الحوار الديمقراطى الحر ، والذى نظمه القسم الثقافى فى اذاعة بغداد ..

من ثم جاء دور الشاعر سعدي يوسف الذي أثنى على هذا اللقاء ، ورحب بمساهمة الاساتذة من جمهورية مصر العربية في هذا الحوار .. وطالب باستمراره وتعميقه ..

وانتهت الندوة بعد منتصف الليل .

جولة مع الصحافة الادبية العربية

حديث للدكتور شكري عياد

في عددها (٢٣١٠) نشرت مجلة روز اليوسف حوارا مع الدكتور شكري عياد الناقد والقصاص المصري المعروف أجراه عبدالرحمن أبو عوف . تحدث في بدايته عن أسباب انقطاعه عن كتابة القصة القصيرة بعد أن أصدر فيها مجموعتين هما : (ميلاد جديد) و (طريق الجامعة) وعزاها الى اتجاهه لدراسة الادب العربي دراسة أكاديمية ثم اشتغاله بالتدريس سنين طويلة . وفيما يلي نقتطف فقرات من هذا الحديث :

ـ هل يمكن تحديد موقع الرؤية النقدية على خريطة المذاهب النقدية المعروفة ؟ أقصد الى أي مدرسة نقدية تنتمي ؟

ـ برغم اعتراضي على محاولة التبويب فيمكن اعتبار طريقتي في النقد طريقة فنية وليست اجتماعية او ايديولوجية . فأنا لا أقيس فكرة العمل الادبي بمقياس خارج عنها ، وانما أرى ان هذه الفكرة محاولة حرة مستقلة من جانب الفنان للوصول الى رؤية خاصة في الحياة ، ومهما يكن المذهب الاجتماعي الذي يؤمن به ، فأن هذه الفكرة تقاس قيمتها بقدرته على بث الحياة فيها ، بحيث تشعر انه يعيد الينا الحياة نفسها مرشحة في انبيق الفن . بل انه ليس من الضروري في نظري لمذهب اجتماعي او ايديولوجي يعتنقه الفنان ، فيكفي أن يحاول بأمانة الوصول عن حياة قومه ، أو عن حياة البشر عموما . والفنان الصادق الامين تصبح لاعماله قيمتها الانسانية بل والتاريخية أيضا بسبب قوة فنه لا بسبب قوة ايديولوجيته ، وأضرب مثالا على ذلك بالروائي الفرنسي « بلزاك » فقد كتب في مقدمة الكوميديا البشرية التي تضم معظم اعماله الروائية يقول : « ان ايمانه السياسى يتجه نحو اليمين ، ومع ذلك فقد احتفى به « انلجز » باعتباره روائيا تقدميا ، وما ذلك الا لان بلزاك حين تجرد لاداء عمله الروائي بأمانة واتقان استطاع ان يجعل لهذا العمل قيمة انسانية وقيمة اجتماعية .

● **ولكن هل يتناسب تعالي الفنان عن كل ايديولوجية مع عصر تسوده النزعة العلمية ، بجانب ضرورة اتخاذ الفنان موقفا في الصراع القائم الان بين نظم انسانية واخرى تقوم على الاستغلال والعنصرية .**

ـ أعتقد ان سؤالك نفسه في طياته الرد عليه ... كيف ؟ فالفن لو تجرد عن طبيعته الخاصة وأصبح مجرد وسيلة اخرى للتعبير عن الحقائق العلمية لما عاد فنا ، بل يصبح في هذه الحالة علما مبسطا او مصوغا في قالب سهل ، أي علما فقد دقته واحكامه ، أنا افترض ان للفن طبيعة خاصة ليست للعلم ولابد من قبول هذا الافتراض ما دمنا نعترف بأنه يوجد عندنا شيء اسمه علم وشيء آخر اسمه فن .

● **من موقعك كاستاذ للادب المصري الحديث ، وموقفك كناقد ساهم في صياغة الفكر والتقاليد النقدية عندنا ، هل يمكن تحديد ما نلاحظه من ركود أو أزمة في الموقف الادبي الان ؟**

ـ الموقف الادبي جزء من الموقف العام للمجتمع ، فالفكرة الفنية لا تولد في الخواء وفي اساس العمل الفني كله . ولا شك انك تعترف معي بأن مجتمعنا يعاني من أزمة حادة متعددة الجوانب تجعل من العسير على اي مشارك في نشاط ان يبلور موقفا ما سياسيا او اجتماعيا ، أو فنيا .

نحن نقف في حالة شك وتردد ولهذا يصعب على الفنان ان يجد دافعا للكتابة ، واذا كتب فكثيرا ما تكون كتابته عائمة ومضطربة وتبعا لذلك لا يتحمس النقد لتحليل هذه الاعمال ، أو يتناولها تناولا عارضا فاترا ، وهذه كلها سمات للركود لاشك فيها . الا اني لست بائسا ولست اؤمن بالجبرية فى مثل هذه الحالة بل اعتقد ان فى الامكان كسر هذا الجمود الذي نشعر به في حياتنا كلها . وأعتقد أيضا ان للفنان او الكاتب الحاليين بالذات دورا كبيرا ان لم أقل الدور الاكبر في كسر هذا الجمود .. لقد قلت ان يبدأ بفكرة ، والفكرة لاتوجد بدون بحث . وقد يكون من العسير ان نجد الان صياغة واضحة ومحددة لفكرة تقود كفاحنا ولكن من الممكن في تقديري أن نكتشف الفكرة الفنية القادرة على أن تضيء الطريق .

كما ان الدكتور عياد هاجم في الاخير نجيب محفوظ من خلال قصصه الاخيرة وقال عنها :

ـ ان الاستاذ نجيب محفوظ قد كتب معظم هذه القصص لغرض واحد وهو ألا يتوقف عن الكتابة .

(الآداب) لويس عوض والادب المصري

فى عددها الحادى عشر ـ ١٩٧٢ نشرت مجلة الآداب اللبنانية نص احدى المحاضرات التى القاها الدكتور لويس عوض بمركز دراسات الشرق الاوسط بجامعة هارفرد بعد أن حصلت على شريط مسجل للمحاضرة ، وقالت الآداب : (ان أنباء هذ هالمحاضرات قد بلغتها من بين اصدقاء لها من الطلاب والاساتذة العرب في أميركا) ومن خلال قراءتنا لنص المحاضرة التي ترجمها وعلق عليها الدكتور محمد يوسف نجم عن دور المثقفين فى مصر الحديثة نجد التمويه الذى أقدم عليه الدكتور عوض ، ومحاولته التقليل من شأن الادباء ودورهم في مصر . فقد هاجم بعنف نجيب محفوظ وطه حسين بصورة خاصة .

عن نجيب محفوظ قال في سياق محاضرته : **(ان نجيب محفوظ طبعا قضية صعبة ، ولقد قوبل بالترحاب من الجميع لاسباب مختلفة أو ربما لأسباب واضحة . فالماركسيون ظنوا انه اشتراكي ، ورجال الثورة ـ ١٩٥٢ ـ كانوا سعيدين أشد دالسعادة به ، لأنه بطريقة ما شوه وجه ثورة ١٩١٩ في ثلاثينه ، حيث نجد أوصافا فاضحة جدا لثورة ١٩١٩ . في الجزء الذي دعاه ((بين القصرين)) حيث تجدون صورة ثورة ١٩١٩ في شخص السيد أحمد عبد الجواد العملاق ، زير النساء الذي يسلك سلوك الطاغية في عائلته ، وفي الخلفية تشعرون بأن ثمة ثورة تحدث ، لا يشارك فيها هذا الرجل ، والوحيد الذي شارك في الثورة هو فتى صغير في الرابعة عشرة من عمره ـ ابن السيد أحمد عبد الجواد هذا الذي كان ضائعا بين راقصاته .. وهكذا . الشخص الوحيد الذي أظهر شيئا من الوطنية هو الفتى الصغير فهمي الذي قتل في مظاهرة بطريق الخطأ ، أي في اليوم الاخير حيث اتفق الانجليز والمصريون على السلام . قتل بطريق الخطأ . على كل حال فأن بعض الناس ظنوا ان ذلك وصف رائع لثورة ١٩١٩ ولذا فأنهم أخذوا منذ سنة ١٩٥٤ ينفخون في نجيب محفوظ . لقد اعترف ب هرسميا سنة ١٩٥٤ . ثم ان نجيب محفوظ ليس كاتبا ساذجا ، انه فنان ماكر جدا ، يعرف شغله ، وقد تزوج من فنه فقط . على كل فأنه أخذ يتبع طريقا متعرجا ، محاولا أن يجد السبيل الى حماية فنه على الرغم من كل شيء ، وأن يقول ماباستطاعته أن يقول) .**

وفي تعقيب الدكتور محمد يوسف نجم على هذه الفقرة قال :

(لم يقل لويس عوض مثل هذا الكلام عن رواية بين القصرين ، في مقاله الذي نشر بالاهرام عام ١٩٦٢ ، بل تحدث عن الرواية باعتبارها تاريخ اسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته على طريقة الكتاب الطبيعيين ، ولم يشر الى علاقتها بثورة ١٩١٩ البتة . وقد وصفها بأنها عمل فني عظيم ، وان كاتبها بلغ درجة عالية في الصدق الفني ، فما الذي غير رأي الاستاذ الناقد ؟ اتراه اكتسب هذه الجرأة من جمهوره الاجنبي الذي كان يقهقه عاليا كلما سمع تعريضا بكاتب عربي كبير أو بزعيم عربي عظيم !) .

وعندما تحدث الدكتور عوض عن طه حسين قال : **(.. أما من حيث كونه كاتبا فأنا شخصيا أرى انه بعد كتاب مستقبل الثقافة في مصر بلغ طه حسين المفكر مرحلة الجمود الحقيقي . الذي ألفه بعد ذلك سلسلة من التراجم الاسلامية ، كتب : على هامش السيرة** معتمدا على سيرة ابن هشام) وقال : **(وبعد على هامش السيرة أصدر طه حسين ((الفتنة الكبرى)) عن عثمان الخليفة الراشد الثالث ثم أصدر ((علي وبنوه))) .**

أما تعليق الدكتور محمد يوسف نجم على هذا الرأي فقد جاء فيه قوله : **(هذا تضليل للمستمعين . فقد ألف طه حسين بعد صدور ((مستقبل الثقافة في مصر ، عددا من أهم كتبه ، وخاصة تلك التى ظهر فيها اتجاهه الانسانى التقدمى ونقمته على تخلف الاوضاع في مصر ، نذكر من كتبه تلك : الايام ج ٢ ، دعاء الكروان ، مع أبي العلاء في سجنه ، أحلام شهرزاد ، الحب الضائع ، جنة الشوك ، جنة الحيوان ، مرآة الضمير الحديث ، المعذبون في الارض وشجرة البؤس) .**

وفي المحاضرة ورد سؤال من أحد الحاضرين جاء فيه لوم للمحاضر على موقفه من نجيب محفوظ ، واستيضاح عن توفيق الحكيم . وجاء في رده قوله :

(توفيق الحكيم قضية صعبة ، لانه من ناحية التكنيك بالذات الاستاذ العظيم في المسرحية المصرية ، انه استاذ هذا الفن الوليد ، الكاتب الوحيد الذي تعلم منه شيئا من حيث الصناعة هو الفريد جورج . ولكن باقي كتابنا المسرحيين استفادوا من تراث الريحاني) .
وقال أيضا : **(م نالصعب تصنيف توفيق الحكيم لانه انسان غير واضح الاتجاه . انه علماني . انه عموما أوربي في نظرته للامور ولكنه بعد ذلك لا يهتم بالقضايا الاجتماعية) .** ولم يخل هذا الرد من هجوم ضمني على توفيق الحكيم في بعض فقراته اللاحقة .

كتب جديدة

تقديم : منذر الجبوري

احتضنت المكتبة العراقية في الفترة الاخيرة العديد من الكتب القيمة أبرزها تلك التي صدرت ضمن مطبوعات وزارة الاعلام ، وسنعرض في هذه الزاوية البعض من هذه الكتب تاركين القسم الآخر منها – مع اهميتها – لاعداد قادمة .

١ – بدائع الخط العربي :

تأليف : ناجي زين الدين المصرف

من منشورات وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية .

«يعتبر الخط العربي في الفن الاسلامي اول وليد لا يدين بالكثير للفنون التي سبقت الاسلام . فقد عرف الخط العربي قبل عصر النبوة بقرون عديدة . اتى الحجاز مع التبشير بالديانة المسيحية والتجارة التي كان القرشيون يمارسونها في رحلتي الشتاء والصيف بين شمالي الجزيرة وجنوبها الغربي وجنوبها الشرقي كما تدل مسير القوافل في الصحراء وقد استعمل حتماً في كتابه المعلقات في الاسواق الادبية التي كانت تقام في مواسمها المشهورة ، وتعايش مع فروع الخط الحميري في رحلاته الاخيرة وحمل اسماء الاقاليم التي حل وارتحل منها فكان الحيري والانباري والحجازي وهو غير الثمودي والصفوي واللحياني الذي ربما كان نتيجة تزاوج حروفه مع حروف خط عربي آخر وتوليد ما سمي بالجزم» ...

وانت تطالع هذا الرأي المقتبس من الصفحة الثانية والعشرين من مقدمة الكتاب تحس بجهد المؤلف الذي اراد لكتابه الا يكون كتابا وثائقياً للخط العربي فحسب انما دراسة لنماذج هذا الخط مع تقديم الشروح عنها وردتهم بعض المستشرقين الذين ارادوا تشويه معالم هذا الجانب من الفن العربي العريق واجمالا فهو يريد ان يثبت بان هذا الفن عريق في ذوق الامة العربية ويوحي للقاريء عن بعد من خلال حديثه في الكتاب والنماذج المصورة فيه بان العرب قد عرفوا الفنون التشكيلية وعملوا على تطويرها وان في خطوطهم لمسة لفن الرسم التجريدي الذي تعتمده المدارس الحديثة في الرسم ،وانت تتصفح الكتاب تقفز الى ذهنك هذه الحقيقة دون ان يدلك عليها المؤلف صراحة انما يوحيها اليك ايحاء ، فالزخارف التي تتمثل بلوحات ما هي من الخط بشيء انما هي على الارجح رسوم تجريدية حشرها الخطاط ضمن خطوطه لمعنى نفسي عميق اراد ان يبرزه من خلال الحرف فجاءت لوحته حروفا وكلمات مضافا اليها زخارف تتمثل باستقامات وانحناءات وتقوسات في الحروف ذاتها او في زخارف تضاف الى هذه الحروف لتعبر كما تقدم عن معنى نفسي عميق ربما اثارته الكلمات والحروف التي رسمتها ريشة الخطاط ، واكثر ما تبرز هذه الظاهرة عند مشاهدتنا الزخارف التي تزين جدران وسقوف الاضرحة فهي تقرب من فنون الرسم التشكيلية بل لعل هذه الفنون هي التي تقترب منها .

ويقع الكتاب في اكثر من خمسمائة صفحة من القطع الكبير قدم له الاستاذ محمد بهجت الاثري وراجعه وحقق لغته الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد وعند تصفحك الكتاب تجد انه مقسم الى ثلاثة اقسام ، القسم الاول منها دراسة عن تاريخ الخط العربي وتطوره وانواعه ، والقسم الثاني – وهو الذي استنفد معظم صفحات الكتاب – نماذج من لوحات الخط العربي ومجموع هذه اللوحات سبعمائة وسبع وسبعون لوحة اضافة الى اثنتي عشرة لوحة ملونة لزخارف عربية مصورة عن الجوامع والاضرحة . اما القسم الثالث فهو شروح للوحات التي احتواها الكتاب حسب تسلسلها مما يسهل مهمة فهمها من قبل القاريء . واجمالا فان الكتاب يمثل موسوعة للخط العربي قد تكون الاولى من نوعها .

٢ – علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي :

تأليف : الدكتور عفيف بهنسي

من منشورات وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية .

وهو كتاب قيم بحث فيه مؤلفه علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي الذي يعتبر بحق « اديبا وحكيما وفيلسوفا وصوفيا » وهو بعد ذلك متمرد على واقعه وواقع الحياة اجمالا حتى انه « قد احرق قبل موته ما كتبه مما لم يصلنا وعلى الرغم من ذلك فان ما بين ايدينا من آثار هذا الحكيم العربي ليجعلنا نقول مع ياقوت .. انه فرد الدنيا التي لا تظهر له ذكاء وفطنه وفصاحة ومكنه » . ان هذا الكتاب يظهر لنا بجلاء بان للفكر العربي قبل عشرة قرون جوانب متقدمة قد يفتقر اليها الفكر في عصرنا الحاضر ، ان علم الجمال الذي لم يوفق علماؤه المتخصصون لحد الآن من وضع لمساته الاخيرة ، نستطيع ان نتلمس بعض جوانبه وربما أهمها عند مطالعتنا هذا الكتاب .

الكتاب يقع في اكثر من مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط وقد قسمه مؤلفه الى قسمين بحث في الاول منهما علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي وفي الثاني دراسة عامة عن الفن ومدارسه المتنوعة وقد تضمن ست عشرة لوحة بعضها ملون . انه كتاب طريف في موضوعه يأخذ بيد القاري للمدخل الرئيس لعلم الجمال .

٣ – الفن العراقي المعاصر :

تقديم : جبرا ابراهيم جبرا

من منشورات وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية .

وهو كتاب وثائقي لفن الرسم العراقي الحديث قدمه بدراسة وافية الاستاذ الفنان جبرا ابراهيم جبرا والقاريء يستطيع ان يتلمس من خلال المقدمة المذاهب الفنية التي اعتمدها الرسامون العراقيون والمدارس الفنية التي ينتمون اليها ، وقد احتوى الكتاب تراجم لستة وعشرين رساما مع نماذج من رسوم كل واحد منهم وفي نهاية الكتاب بحث باربع صفحات عن الفن العراقي باللغة الانكليزية . ويقع الكتاب في حوالي ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير وبعض لوحاته ملونة . وبالرغم من ان مقدمة الاستاذ جبرا مع رسوم الكتاب توضح للقاريء شيئاً من معالم فن الرسم الحديث ، فان هذا القاريء سيبقى بعيدا عن تفهم كل هذا الحديث في فن الرسم وهو يتطلع الى لوحات الكتاب . لقد كان على الاستاذ جبرا اضافة لمقدمته الجيدة ان يرشد مطالع الكتاب بوسائل ايضاح – ان صح التعبير – لتكون القراءة اكثر امتاعاً وفهما ، كان عليه ان يعلق على الرسوم وان يشرح مدلولات الالوان والخطوط في الصور ليكون القاريء على بينه مما يرى ، وليكون ذلك ايضا دليلا له عند تفحصه نماذج اخرى لرواد فن الرسم الحديث فلا يبقى في حيرة من أمره فتراه يدعي فهم ما يرى على مضض خوفا من ان يتهم بالجهل .

لقد كان على الاستاذ جبرا ان يضيف مجهودا آخر لمجهوده الكبير في أخراج هذا الكتاب القيم ليثير في القاريء حب اكتشاف مواطن الجمال فيما يشاهد من لوحات .

٤ ـ الازهار تورق داخل الصاعقة :

تأليف : حسين مردان
من منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة كتاب الجماهير

انه لشيء صعب ان يكون الانسان شجاعاً الى درجة الخروج عن الاطار الاجتماعي علانية ، قد يكون كذلك في افكاره وفي تطلعاته ، اما ان يكون بهذه الشجاعة في تصرفاته فهو امر يقرب من المستحيل . لقد كان حسين مردان المستحيل بعينـه . رفض كل مفهـوم اجتماعي يتعارض ونزعته الشخصية . زامل الجوع والحرمان والعوز فكان المنتصر المرموق الموفق ، وذاق حلاوة الاستقرار والجاه فانتزعه الموت جسدا باردا . انه من النموذج النادر الذي « يورق داخل الصاعقة » ويموت خارجها. كان قويا صلبا وهو ينافي في فنادق الهواء الطلق .. « **وفي تلك الايام الرهيبة التقيت بوجه الجوع الاصفر .. فكنت لا اتناول في اليوم اكثر من وجبة واحدة .. صمونة نصف سمراء مع كأس من الشربت .. اما النوم فهو المشكلة الرئيسية التي كانت تشغل اكبر مساحة من ذهني.. وقد وجدت الحل اخيرا في عدم النوم ، فكنت اذرع المدينـة عرض وطولا الى ان يبزغ الفجر . وعندما كان يهيمن النعاس على عيني كنت الجأ الى اقرب بستان للحصول على غفوة صغيرة .. وكان عـدوي الوحيد في تلك الفنادق الهوائية هو البعوض .. ولم أزل امقت هذه المخلوقات اللئيمة حتى هذه اللحظة** » ص ١٢١ . ولكن حسين مردان ذرى عندما احتواه بيت انيق مؤثث .. انه النموذج الذي يجد لذتـه في الحرمان الذي تجلبه الحرية وتعاسته في اليسر الذي يجلبه القيد الاجتماعي الفظ .. لذا فقد كان حيا وهو جائع وميتا وهو متخم .. كان الراحل حسبما يبدو من كتابه هذا وجوديا على السجية واشتراكيا تقدميا بالطبيعة لذلك تراه يعبر عن المفهوم الاشتراكي النقي الذي يعتمل في نفسيته عندما يقول ببراءة تقترب من السذاجة وهو يتحدث في الصفحة ١٢٢ من الكتاب عن جماعته من الادباء الذين كانوا يعانون من العهد المباد « **ومع اننا لم نكن نمارس التفكير السياسي بصـورة جدية ، فقد كانت حياتنا سلسلة من العذابات والحرمان .. الا اننا كنا نمثل اسلوبا فريدا من ناحية تطبيق الاشتراكية .. فعلبة الدخان التي كان يمتلكها احدنا تطرح على الطاولة لتكون مشاعة للجميع .. وكان اكثرنا مالا هو الذي يدفع ثمن اكواب الشاي** » . ان موت الرجل ليس فجيعة فردية انما هو اشارة الى النموذج الاجتماعي المتمزق الذي يحياه كثيرون ويخشون الا فصاح عنه خوفا من النبذ الاجتماعي ، لذا ترى هؤلاء يموتون ببطء دون ضجة كتلك التي احدثها حسين مردان في موته ...

الكتاب الذي نتحدث عنه يقع في مائتين وست وثلاثين صفحة من القطع المتوسط ويحتوي على تسع وسبعين مقالة قصيرة عالج فيها المؤلف جوانب عديدة من الموضوعات الادبية والسياسية والاجتماعية تبرز من خلالها نكهة فريدة لروحيته المتمردة الرافضة .. كان الراحل قد دفع الكتاب الى المطبعة قبل موته .. وقد صـدر وهو نزيل التراب .

٥ ـ من الغربة حتى وعي الغربة :

تأليف : فوزي كريم
من منشورات وزارة الاعلام ، سلسلة كتاب الجماهير

وهو كتاب نقدي سبق لمؤلفه ان نشر فصوله في مجلات الاقلام ، المثقف العربي ، شؤون فلسطينية ، الكلمة . والدراسـات التي يحتويها الكتاب هي : حيث يصير المضمون شكلا ، معلقة لبيـد : ملاحظات في التجربة الفنية ، من الغربة حتى وعي الغربة ، فـدوى طوقان : ثلاث خطوات نحو الينبوع ، حزيران والشعر والثورة ، مدخل في مصادر دراسة القصة القصيرة في العراق .

ان فوزي كريم يبرز الى ساحة النقد في كتابه هذا وهو يمتلك العدة النقدية والحس الفني الذي يجيد استعمال هذه العدة به ، فهو في دراسته « من الغربه حتى وعي الغربة » يدلنا على مظان جديدة في شعر الجواهري مسترشدا بمنهج نقدي متكامل يبدو من خلاله قادرا على الاستفادة من المدارس الفنية والتاريخية والنفسية في النقد ـ لذلك فهو يسلط اكثر من ضوء على الاسباب التي جعلت من الجواهري شاعرا كبيرا في عصر حفل بامثاله من الكبار امثال الرصافي والزهاوي.. « **وباستطاعتي ان اؤكد ان الجواهري لو كان شاعرا اجتماعيا ، اي عاماً بهذا الشكل ، لوقف بوقار في مصاف الشعراء الذين ودعتهم الذاكرة تماماً ولوقف بينه وبين ابناء هذا الجيل شبح الخشية والرفض كما وقف من قبل بينه وبين شعراء النصف الاول** » ص٦٢ وفي هذا الضوء نستطيع ان نتلمس سبب استمرارية الجواهري وفاعليته في عدة اجيال، ان هذا السبب هو روح الرفض والتمرد التي حملها الشاعر الكبير ، ان معاصريه كانوا كبارا أيضا بيد انهم انتهوا بانتهاء الجيـل الذي نبغوا فيه لكن الجواهري ظل مؤثرا في اكثر من جيل لانـه لـم يكن ليستكين حتى للجيل الذي يحياه . ذلك ما يريد ان يؤكده فوزي كريم لذلك تراه يقول في الصفحة ذاتها وهو يقارن بين الجواهري وكل من الزهاوي والرصافي « **ان الرصافي والزهاوي شـاعران مـع بعض التحفظ ، هكذا يؤكد مثقفونا المهمومون من أجل الغد ، ولهم في ذلك حق كبير ، فليس من السهل ان نضع نماذج الرصافي والزهاوي على انها من الشعر الخالص دون ان نرى وراء زجاجتها الباردة البراقـة شبح النثر ، لانهما دون ريب يفتقران الى التمرد الذي خصت به الطبيعة شاعرنا الكبير ـ يقصد الجواهري ـ واذا لمحنا ملامح هذا التمرد على جبين احدهم ـ الزهاوي ـ فهو تواطؤ غير واضح لانه يقف مع الفكر بلا روح ولا حياة** » .

وتجد فوزي كريم بمثل هذا النفس النقدي المتميز في دراساته الاخرى التي احتواها الكتاب وخاصة في موضوعه القيم « مدخل في مصادر دراسة القصة القصيرة في العراق » فهو يتحدث في هذه الدراسة التي استوعبت ثلث الكتاب والتي قسمها الى ثلاثة اقسام عن فن القصة القصيرة في العراق وعن الضرورات التي دعـت لنشوئه . ثم يقدم لنا دراسة نقدية جادة لرواد القصة الاوائل « جعفر الخليلي .. ذو النون ايوب .. عبدالمجيد لطفي .. عبدالحق فاضل .. الخ ..»

ويلقي الضوء على الجوانب الاجتماعية والسياسية التي حكمت جيلهم ومدى تأثيرها في قصصهم .. ثم يتحدث بعد ذلك عما يسميه بقصاصي جيل الستينات « عبدالرحمن الربيعي .. موسى كريدي .. غازي العبادي .. برهان الخطيب .. موفق خضر .. الخ .. » وينهي دراسته هذه بالحديث عن جيل القصة الجيل او ما يمكن ان يدعى بجيل السبعينات الذي برز فيه بعض الشباب . انك ترى الناقد عند تقييمه لهذا الجيل حذرا جدا جدا لعدم بروز كتاب هذا الجيل الى المسرح الادبي بكامل عدتهم ، فالاحكام هنـا غير قاطعـة بانتظـار ما سيستجد من نتاج .

٦ ـ من اين يجيء الحزن :

شعر : علوي الهاشمي
نشر دار العودة ـ بيروت .

ديوان شعر للشاعر البحراني علوي الهاشمي صدر عن دار العودة في بيروت ، يقع الديوان في مائة وخمس واربعين صفحة من القطـع الصغير وجميع قصائد الديوان من الشعر الحديث ، ويشم القاريء من خلالها نكهة الخليج والبحر والسواحل والجزر العربية الرابضة في الجنوب .. الديوان يضم قصائد ذاتية ووطنية وعاطفية ، اسلوبه جميل يخلو في اكثره من المباشرة .

أنباء الفكر

× تقرر تشكيل هيئة تحضيرية لمهرجان الفارابي الذي يقام في بغداد بداية عام ١٩٧٤ بالاشتراك مع معهد الاستشراق السوفياتي برئاسة السيد وزير الاعلام الاستاذ حامد الجبوري .

× صدر العدد الاول من مجلة المثقف العربي في عهدها الجديد وقد تضمن عددا من الابحاث والدراسات والمواد الادبية أبرزها التأميم في مواجهة الكارتل النفطي الاستعماري للسيد محسن الموسوي ، ومشروعية التأميم في القانون الدولي للسيد د . جمال العطيفي والتغلغل الصهيوني في ايران وقضية الخليج العربي للسيد قحطان الطويل .

× عقدت في قاعة المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون مساء يوم ١٠-١١-١٩٧٢ ندوة ثقافية ساهم فيها السادة لطفي الخولي ويوسف السباعي وحسين فهمي وشفيق الكمالي وسعد قاسم حمودي ومحمد مبارك وابراهيم الزبيدي وكان موضوع الندوة دور المثقف العربي في معركة النفط .

× صدر قانون الدار الوطنية للنشر والتوزيع والاعلان واعتبر نافذا من تاريخ نشره في الجريدة الرسمية في ١٢-١١-١٩٧٢ .

× أعد السيد منذر الجبوري رسالته الجامعية / ايام العرب واثرها في الشعر الجاهلي للطبع وستصدر بمساعدة وزارة الاعلام .

× افتتح برعاية السيد وزير الاعلام معرض الكتاب المصري مساء يوم الاحد الموافق ١٥ اكتوبر ١٩٧٢ في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث

× ألقى الدكتور ابراهيم المنصور محاضرة بعنوان « الاحلام بين الحقيقة والخيال » في النادي الثقافي الاثوري مساء يوم الاحد ١٥-١٠-١٩٧٢ .

× عرض مساء يوم ٢٨-١٠-١٩٧٢ في صالة المركز الثقافي السوفيتي الفلم السوفيتي (الطائر الابيض ذو العلامة السوداء) وقد حضر العرض عدد كبير من الادباء والمثقفين . كما تم افتتاح المعرض الفوتوغرافي السوفيتي في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث يوم ١-١١-١٩٧٢ ضمن فعاليات الذكرى الخامسة والخمسين لثورة اكتوبر الاشتراكية .

× تصدر قريبا للسيد عيسى حسن الياسري مجموعته الشعرية الاولى بعنوان - خارطة معتمة - .

× دعا المعهد الثقافي الاسباني عددا كبيرا من الشعراء والادباء لحضور حفلة عرض سينمائي خاصة مساء ١٨-١١-١٩٧٢ تقدم فيها ثلاثة افلام هي سيرة اكتشاف ، الجزيرة الخضراء ، شتاء في كران كاناريا

× صدر الجزء الثالث من شرح مقامات الحريري لاحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي تحقيق محمد ابي الفضل ابراهيم ، ومن نشر المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر بالقاهرة في ٤٥٤ صفحة .

× صدر الجزء الاول من كتاب اساس البلاغة لجار الله ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري مركز تحقيق التراث بدار الكتب القومية ، الطبعة الثانية في ٥١٤ صفحة .

× اساليب التعبير في النحو العربي ، للدكتورة اميرة علي توفيق ، القاهرة مطبعة السعادة في ٣٣٥ صفحة .

× يوشك الدكتور رمضان عبدالتواب الاستاذ المساعد بكلية الاداب في جامعة عين شمس على الانتهاء من تحقيق كتاب فضائل القرآن لابي عبيد القاسم بن سلام .

× يقوم الاستاذ حبيب الحسني المدرس بكلية الاداب في جامعة بغداد بتحقيق كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب للسري الرفاة على نسخة وحيدة نادرة في مكتبة ليدن بهولندا ، وينتظر ان يصدر قريبا .

× تقوم مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة بطبع كتاب تاريخ الاسلام الكبير للحافظ الذهبي ، بتحقيق الدكتور عبدالهادي شعيرة ، وكان الاستاذ حسام الدين القدسي قد قام بطبع ٦ أجزاء من الكتاب ولم يتمه .

× صدر في ايطاليا كتاب نزهة المشتاق في اختراق الافاق للادريسي ، وقد قام بنشره المعهد الايطالي لتاريخ اداب الشرقين الادني والاقصى .

× يقوم الدكتور صلاح الدين المنجد مدير دار الكتاب الجديد في بيروت بطبع معجم لما نشر من المخطوطات العربية عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧١ وسوف يصدر قريبا .

× نوقشت في الفترة الاخيرة الرسالة المقدمة الى قسم التاريخ بكلية الاداب في جامعة الاسكندرية للاستاذ بدري محمد فهد المعيد بكلية الاداب بجامعة بغداد وموضوعها : تاريخ بغداد في العصر العباسي الاخير (٢٥٢ - ٦٥٦ هـ) وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور سعد زغلول عميد كلية الاداب رئيسا ، وعضوية الدكتورة سعاد ماهر والدكتور سعيد عاشور الاستاذين بجامعة القاهرة ، وقد منحته اللجنة درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الاولى .

× نوقشت في كلية الاداب بجامعة القاهرة رسالة الدكتوراه المقدمة من الاستاذ نبيل محمد عبدالعزيز ، وموضوعها كتاب : نهاية السول والامنية في تعلم اعمال الفروسية تحقيق ودراسة ، باشراف الدكتور سعيد عبدالفتاح عاشور ، وقد منح الاستاذ درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الاولى مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة .

× يقوم الاستاذ محمد ابو الفضل ابراهيم باعادة نشر كتاب البرهان في علم القرآن للزركشي ، وسوف يصدر قريبا عن مطبعة الحلبي بالقاهرة .

× دفع الاستاذ عدنان مردم بك الى دار منشورات عويدات بمخطوطة مسرحيته الشعرية الجديدة « مصرع غرناطة » ، وهي تصوير لمأساة ضياع غرناطة وخروج العرب منها .

وقد اتى الشاعر في مسرحيته على وصف دقيق للمجتمع الاندلسي في شتى نواحيه وصور الانقسام السياسي للعرب في الداخل والخارج ، وكيف كان المسلمون خارج الاندلس في غفلة عن الاحداث السياسية ، وذكر الشاعر ما للعرب وما عليهم .

وجاءت المسرحية في أربعة فصول ، كل فصل يتألف من جزئين ، وذكر في المقدمة أن حال العرب اليوم اشبه بحال اهل غرناطة أمس .

× انتهى الاستاذ عبود الشالجي من طبع الجزء الخامس من كتاب نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للمحسن التنوخي ، وسوف يصدر قريبا ، ويقوم الاستاذ باعداد الجزء السابع للطبع .

وبدأ كذلك في تحقيق كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي ، وعلى ثلاث نسخ خطية حصل عليها من دار الكتب المصرية ، والظاهرية بدمشق ، ومانشستر بانجلترا .

× ينتظر أن يصدر قريبا ديوان حسان بن ثابت بتحقيق الدكتور سيد حنفي الاستاذ المساعد بكلية الاداب جامعة القاهرة والمعار حاليا الى كلية الاداب جامعة الرياض ، وسيصدر عن المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

× تعكف المؤسسة المصرية العامة للكتاب على اعادة طبع كتب المرحوم الشيخ رشيد رضا صاحب المنار في طبعات شعبية ، وقد بدأت بتفسير المنار .

× من ترسل القاضي الفاضل ، حقق هذا الكتاب الاستاذ محمد نغش بادارة التراث بالموءسسة العامة للكتاب ، ويقوم بنشره المجلس الاعلى للفنون والاداب في القاهرة .

× قهوة الانشاء لابن حجة الحموي ، ينتظر ان يصدر قريبا عن مركز تحقيق التراث الكتب المصرية .

× صدر عن دار التراث بحلب كتاب الاقتراح في النحو للسيوطي، تصويرا عن طبعة حيدر أباد بالهند .

نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الاستاذ صابر طعيمة وموضوعها : انعدام الوحدة الموضوعية والعقائدية في آيات العهد القديم ، وذلك في كلية اصول الدين بجامعة الازهر ، وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور عوض‌الله حجازي عميد الكلية رئيسا ، وعضوية الدكتورين فوءاد حسنين على ومحمد علي دوارة ، وقد منحته اللجنة الدكتوراه بمرتبة الشرف الاولى .

× نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الاستاذ صابر طعيمة المقدمة من الاستاذ أحمد عبدالكريم سليمان وموضوعها الحياة الزراعية في مصر في العصر المملوكي مع تحقيق الفن الرابع من مخطوطة مناهج الفكر ومباهج العبر لجمال الدين الوطواط .

مطبوعات وردت للمجلة

× فتيات ستربتز ـ شعر هناوي احمد الشياظمي ـ المغرب ١٩٧٢

× شيء عن الاضطهاد والفرح ـ شعر محمد بنيس ـ فاس/المغرب١٩٧٢

× من الغربة حتى وعي الغربية ـ مقالات نقدية فوزي كريم ـ مطبعة الجمهورية/بغداد ١٩٧٢

× زقاق الفئران ـ قصص قصيرة نزار عباس ـ مطبعة الجمهورية/ بغداد ١٩٧٢

× السابقون واللاحقون ـ رواية سميرة المانع ـ دار العودة/بيروت ١٩٧٢

× الشعر في حرب دامس والغبراء ـ دراسة عادل جاسم البياتي ـ مطبعة الاداب/النجف ١٩٧٢

× ماياكوفسكي/شاعر الثورة الاشتراكية ـ دراسة جلال فاروق الشريف ـ مطبعة الجمهورية/بغداد ١٩٧٢

× فيزا الى عالم جديد ـ قصص قصيرة يوسف يعقوب حداد ـ مطبعة حداد/البصرة ١٩٧٢

× الاخضر بن يوسف ومشاغله ـ شعر سعدي يوسف ـ مطبعة الاديب/بغداد ١٩٧٢

× الغلو والفرق الغالية ـ دراسة د . عبدالله سلوم السامرائي ـ مطبعة الحكومة/بغداد ١٩٧٢

× بيت الحكمة ـ دراسة سعيد الديوهجي ـ دار الكتب للطباعة /الموصل ١٩٧٢

× الوعي الاسلامي ـ مجلة اسلامية شهرية/العدد ٩٣ تشرين اول ١٩٧٢/الكويت

× اوراق من ديوان ابي بكر الاصفهاني ـ تحقيق د . نوري حمودي القيسي ـ مطبعة الحكومة/بغداد ١٩٧٢

× الاديب المعاصر ـ مجلة اتحاد الادباء في العراق ـ العدد الثالث ١٩٧٢

× اضواء ودراسات حول مشاكل التعليم في العراق ـ احمد ملا كريم ـ مطبعة بلدية كركوك ١٩٧٢

× الكلمة ـ مجلة تعنى بالادب الحديث ـ العدد ٦ تشرين الثاني ١٩٧٢ ـ مطبعة دار المساحة/بغداد

× منجزات امانة العاصمة في السنوات الاربع الماضية ـ مطابع امانة العاصمة/بغداد ١٩٧٢

× النموذج الثوري في شعر عبدالوهاب البياتي ـ اعداد عدنان حقي ـ مطبعة الاديب/بغداد ١٩٧٢

× الرباط المقدس ـ توفيق الحكيم سلسلة اقرأ/عدد ممتاز ـ القاهرة ١٩٧٢

× ولانك شاعر ـ شعر عبدالقادر العزاوي ـ مطبعة الغري/النجف

١٩٧٢ سنة الكتاب الدولية